

**ЖИТОМИРСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ В. Н. КАРАЗІНА  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ВОТІНОВА ДАР'Я ОЛЕКСІЇВНА**

УДК 81'255:82-344

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ  
ПЕРЕКЛАДУ РОМАНІВ-АНТИУТОПІЙ**

Спеціальність 10.02.16 – перекладознавство

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація має результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів  
і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ Д.О. Вотінова

Науковий керівник Ребрій Олександр Володимирович, доктор філологічних наук, доцент

Харків – 2018

## АНОТАЦІЯ

**Вотінова Д.О. Жанрово-стилістичні та культурологічні особливості перекладу романів-антиутопій.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.02.16 «Перекладознавство». – Житомирський державний університет імені Івана Франка МОН України; Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна МОН України, Харків, 2018.

Дисертацію присвячено вивченню жанрово-стилістичних та культурологічних особливостей романів-антиутопій в українських перекладах. Жанрово-стилістичні домінанти антиутопії виступають потужним засобом об'єктивації фантастичної художньої картини світу як образу квазіреальної дійсності, зображуваної у площині художніх творів цього жанру. Культурологічний аспект дослідження роману-антиутопії, зумовлений переакцентуацією перекладознавчої парадигми на користь особистості перекладача та сприйняттям вторинного тексту як повноцінного художнього твору, втілюється у вивченні ідеологічних чинників, які здійснюють суттєвий вплив на процес перекладу художнього твору.

Актуальність дисертації зумовлено необхідністю реалізації пріоритетного у сучасному перекладознавстві комплексного міждисциплінарного підходу у визначенні жанрово-стилістичних та культурологічних особливостей антиутопії з урахуванням літературознавчих, лінгвістичних та перекладознавчих аспектів. Дослідження ґрунтується на наукових принципах поліпарадигмальності та антропоцентризму, які забезпечують розв'язання глобальної проблеми реалізації жанрово-стилістичного та культурологічного потенціалу художнього тексту з перекладознавчої позиції.

Об'єктом дослідження виступають жанрово-стилістичні та культурологічні особливості роману-антиутопії, які формують його жанрові кордони. У якості предмету аналізу обрано способи, прийоми, трансформації й стратегії перекладацького відтворення жанрово-стилістичних домінант в англо-українському перекладі з урахуванням ключових культурологічних принципів.

Метою дослідження є визначення жанрово-стилістичних та культурологічних особливостей романів-антиутопій та специфіки їх відтворення в англо-українському перекладі.

Матеріалом дослідження слугували оригінальні та перекладні тексти романів-антиутопій XX-XXI століть, зокрема, російськомовний роман *"Мы"* Є. Замятіна і його переклади англійською та українською мовами, англійськомовні романи-антиутопії *"Brave New World"* О. Гакслі та *"1984"* Дж. Орвелла та їхні україномовні переклади, а також повість-антиутопія *"Animal Farm"* Дж. Орвелла та п'ять її україномовних варіацій. Загальний обсяг опрацьованих текстів становить 198 друк. арк. Методом суцільної вибірки було виокремлено 832 оригінальні лексичні одиниці, які формують ядро жанру антиутопії, серед яких 225 (квазі)реалій, 439 (квазі)онімів, 168 (квазі)фразеологічних одиниць, та відповідну кількість українських еквівалентів.

Наукова новизна дисертації визначається тим, що у ній вперше впроваджено комплексну модель вивчення жанрово-стилістичної специфіки перекладу роману-антиутопії з урахуванням комплексу культурологічних чинників, які впливають на процес написання художнього тексту та його інтерпретації перекладачем; уточнено жанрову та мовностилістичну природу романів-антиутопій; запропоновано психологічний інструмент асоціативного мапування з метою всебічного охоплення інваріантних ознак антиутопічного жанру; визначено вплив чинників ідеологічного характеру на створення оригінального та цільового текстів романів-антиутопій; висвітлено жанрово-

стилістичні особливості романів-антиутопій у ракурсі гіпотези перекладної множинності у межах пост-колоніальної культурологічної парадигми; встановлено сукупність рекурентних жанрово-стилістичних домінант антиутопії та розглянуто основні способи, прийоми, трансформації та стратегії їх перекладацької інтерпретації.

Теоретична значущість дослідження полягає у запровадженні теоретично та методологічно обґрунтованого підходу до перекладознавчого аналізу жанрово-стилістичних та культурологічних особливостей романів-антиутопій. Основні положення роботи є внеском у загальну теорію перекладу (подальша розробка способів, прийомів, трансформацій та стратегій перекладу), теорію художнього перекладу (відтворення жанрово-стилістичної специфіки художніх текстів як функціонально та стилістично інваріантних ознак оригінального твору у перекладі) та у часткову теорію англо-українського перекладу.

Практична цінність роботи зумовлюється можливістю використання її матеріалів і теоретичних результатів у лекційних курсах "Вступ до перекладознавства" (розділи "Інваріант перекладу" та "Проблема перекладацької еквівалентності"), "Основи художнього перекладу" (розділи "Проблема відтворення реалій при перекладі художнього тексту", "Інтерпретативна сутність художнього перекладу" та "Стилістичні аспекти художнього перекладу"), "Соціолінгвістичні та прагматичні проблеми перекладу" (розділи "Прагматичний аспект перекладу" та "Передача реалій у перекладі"), "Стилістика основної іноземної мови", "Актуальні проблеми сучасного перекладознавства"; у перекладацькій діяльності та практичній підготовці майбутніх перекладачів. Досвід дослідження буде корисним для подальших розвідок магістрів і аспірантів.

У першому розділі дисертаційного дослідження "Теоретичні аспекти перекладознавчого дослідження жанру антиутопії" обґрунтовано теоретико-методологічні засади дослідження жанрово-стилістичних та

культурологічних особливостей романів-антиутопій в англо-українському перекладі. Перекладознавчі дослідження окремих аспектів роману-антиутопії тривалий час задовольнялися маргінальною позицією, поступаючись місцем літературознавчій критиці. Проте, невичерпність та виняткова тематичність антиутопії у післявоєнному просторі та згодом у постколоніальному світі призвели до актуалізації жанру не лише у діяльності перекладачів-практиків, а й у розвідках теоретиків художнього перекладу.

Паралельний розвиток дотичних жанрів наукової фантастики та фентезі спонукала антиутопію акумулювати в собі їх окремі риси. Жанрова змікшованість зумовлює потребу в систематизованій диференціації жанрово-стилістичної специфіки роману-антиутопії в оригіналі та перекладі. Жанрово-стилістична специфіка антиутопії реалізується в художньому тексті як жанрово-стилістичні домінанти, що мають бути рівноцінно притаманними як оригінальному твору, так і його іншомовним інтерпретаціям, і, таким чином, визначати стратегічну спрямованість перекладацької дії. Комплекс жанрово-стилістичних домінант антиутопії створює фантастичну художню картину світу, до формування якої в оригіналі та перекладі залучаються різнорівневі мовностилістичні засоби, що мають пріоритетний статус у перекладі та водночас зазнають найбільших трансформацій, спричинених як мовними, так і позамовними чинниками.

У другому розділі "Методологічні аспекти перекладознавчого дослідження жанру антиутопії" запропоновано методологічний апарат, актуалізований у рамках культурологічної парадигми перекладознавства, який дозволив встановити, що переклад антиутопії, як, власне, й написання оригінального твору, опосередковується низкою ідеологічних чинників зовнішнього та внутрішнього характеру. У якості методологічного підмурку дослідження жанрово-стилістичної та культурологічної специфіки антиутопії в оригіналі та перекладі було використано інструмент асоціативного мапування, який дозволив максимально повно встановити зв'язки між

мегаобразним, макрообразним та мікрообразним рівнями романів-антиутопій, що сприяло визначенню як провідних ідейно-художніх та сюжетно-композиційних ознак жанру, так і мовностилістичних засобів їхнього втілення в оригіналі та перекладі. Методологічною основою дослідження множинних перекладів повісті-антиутопії "*Animal Farm*" Дж. Орвелла слугувала ретрансляційна гіпотеза Антуана Бермана, в рамках якої вибір перекладача на користь однієї з перекладацьких стратегій (доместикації або форенізації) регулюється хронологічною вмотивованістю перекладних варіацій у межах певного художнього твору.

У третьому розділі роботи "Відтворення жанрово-стилістичних домінант антиутопії в українських перекладах" виокремлено жанрово-стилістичні домінанти антиутопії, в якості яких слугують лексичні засоби, серед яких акцентуємо увагу на функціонуванні (квазі)реалій, (квазі)фразеологізмів та (квазі)онімів, та стилістичні засоби й прийоми, серед яких алюзія, алегорія, метафора та численні стилістичні повтори. З метою упорядкування виокремлених жанрово-стилістичних домінант запропоновано умовну категоризацію цих одиниць та розглянуто основні способи, прийоми, трансформації та стратегії їх відтворення у перекладі. (Квазі)реалії, (квазі)оніми та (квазі)фразеологізми як жанрово-стилістичні домінанти антиутопії слугують особливим засобом збагачення стилістики оригінального твору, надаючи фантастичному образу антиутопічного світу глибинності та достовірності, що має належним чином бути відтвореним у перекладі.

Перспективи подальших досліджень полягають у проведенні порівняльного аналізу жанрово-стилістичної специфіки антиутопії в оригіналі та перекладі різними мовами та визначенні впливу особистісних та культурологічних чинників на переклад художніх творів суміжних з антиутопією жанрів.

**Ключові слова:** антиутопія, асоціативне мапування, жанрово-стилістична домінанта, культурологічні чинники, перекладацька домінанта, ретрансляційна гіпотеза, стратегія перекладу, фантастична художня картина світу, художній переклад.

## **ABSTRACT**

**Votnova D.O. Genre, Stylistic and Cultural Specificities of Translating Dystopian Novels.** – Qualification research paper, manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Philology, Speciality 10.02.16 – Translation Studies. – Zhytomyr Ivan Franko State University, Ministry of Education and Science of Ukraine; V.N. Karazin Kharkiv National University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kharkiv, 2018.

The thesis is dedicated to studying genre, stylistic and cultural specificities of Ukrainian translations of dystopian novels. The genre and stylistic dominants of dystopia make the powerful means of objectifying the fantastic worldview as an image of quazi-reality depicted in the dystopian fiction. The cultural aspect of research, determined by the shift of the translation paradigm towards the translator's personality and the perception of the secondary text as a primary work of fiction, is embodied in the study of ideological factors that have a significant impact on both translation process and translation result.

The necessity of implementing a comprehensive multidisciplinary approach to the definition of genre, stylistic and cultural specificities of dystopia taking into account literary, linguistic and translation-related aspects of modern translation studies sets out the relevance of this research. The thesis is based on the scientific principles of polyparadigmality and anthropocentrism, thus providing a solution to the global problem of implementing genre, stylistic and cultural potential of a literary text in a foreign linguistic and cultural environment.

The object of the research focuses on genre, stylistic and cultural specificities of the dystopian novels, which form the boundaries of the genre. The subject of the research incorporates the methods, techniques, transformations and strategies of translational presentation of genre and stylistic dominants in English-Ukrainian translation with due regard to key principles of cultural analysis.

The thesis aims at defining genre, stylistic and cultural specificities of dystopian novels as well as the specificities of their presentation in English-Ukrainian translation.

The research is based on the original and translated texts of the XXth–XXIst centuries dystopian novels, including the Russian-language novel *"We"* by E. Zamiatin and its translations into English and Ukrainian, English-language dystopian novels *"Brave New World"* by A. Huxley and *"1984"* by G. Orwell and their Ukrainian-language translations, as well as *"Animal Farm"* by G. Orwell and its five Ukrainian-language translations. The total volume of texts processed amounts to 198 author's sheets. The total sampling method has allowed to identify 832 original lexical units that form the core of the dystopian genre, including 225 (quazi)realia, 439 (quazi)onyms, 168 (quazi)phraseological units and the corresponding number of their Ukrainian equivalents.

Academic novelty of the research is determined by the fact that it was the first to:

- implement a complex model of research of the genre and stylistic specificities of rendering dystopian novels in Ukrainian translations with regard to the relevant cultural factors influencing the process of creating the original and translated texts;
- specify the genre, linguistic and stylistic nature of the dystopian genre; suggest a psychological instrument of associative mapping aiming at covering the invariant features of the dystopian genre;
- identify the influence of the ideological factors while creating the original and translated dystopian texts;



- bring to attention genre and stylistic specifics of the dystopian novels in the light of retranslation hypothesis as seen from the perspective of the post-colonial cultural paradigm;

- outline the entirety of recurrent genre and stylistic dominants of the dystopia and define the prevalent methods, techniques, transformations and strategies of their interpretation in Ukrainian translation.

The implementation of a theoretically and methodologically reasonable approach towards the translational analysis of the genre, stylistic and cultural specifics of the dystopian novels comprises the theoretical value of the research. The major provisions of the research contribute to the general theory of translation (further development of the methods, techniques, transformations and strategies of translation), the theory of literary translation (rendering the genre and stylistic specifics of literary texts as the invariant features of the original text in translation in the functional and stylistic aspects) and the partial theory of English-Ukrainian translation.

The practical value of the research is preconditioned by the application of the theoretical results and materials in the lecture courses "Introduction to Translation Studies" (chapters "Translation Invariant" and "The Problem of Equivalence in Translation"), "Fundamentals of Literary Translation" (chapters "The Problem of Rendering Realia in Literary Translation", "The Interpretative Essence of the Literary Translation" and "Stylistic Aspects of Literary Translation"), "Sociolinguistic and Pragmatic Aspects of Translation" (chapters "Pragmatic Aspect of Translation" and "Rendering Realia in Translation"), "Stylistics of a Foreign Language", "Current Challenges of Contemporary Translation Studies", in translation activity and training of translators / interpreters, as well as in further research of MA and postgraduate students.

The first chapter of the thesis "Theoretical Aspects of the Dystopian Genre Research from the Perspective of Translation Studies" focuses on the theoretical and methodological aspects of investigating the genre, stylistic and cultural

specificities of the dystopian novels in English-Ukrainian translation. The translational research of certain aspects of the dystopian genre has long remained on the scientific margins, making way for the literary criticism. However, the exceptionality and the extreme topicality of dystopia in the post-war (and the post-colonial) world have led to the unprecedented actualization of the genre in the activity of both practical translators and theorists of literary translation.

The parallel development of such pertinent genres as science fiction and fantasy induced the dystopian genre to accumulate their certain features. This inter-genre correlation emphasizes the necessity to systemize and differentiate the dystopian genre and stylistic specificities in the source and target texts.

The genre and stylistic specificity of dystopia is realized in a literary text in form of genre and stylistic dominants, which are to be characteristic of the original text and its foreign-language interpretation and, thus, to determine the strategic direction of translator's decision-making process. The complex of the dystopian genre and stylistic dominants creates a peculiar fantastic world image with the help of linguistic and stylistic means of the different language levels, which gain a priority status in translation and simultaneously undertake the most sufficient transformations provoked by both linguistic and extralinguistic factors.

The second chapter of the thesis "Methodological Aspects of the Dystopian Genre Research" implements a methodological approach, actualized within the framework of a cultural paradigm in Translation Studies. It articulates a position that the process of translation of dystopia, as is the case with the creating an authentic text, is mediated by a number of internal and external ideological factors. In terms of investigating the genre, stylistic and cultural specifics of dystopia, the methodological instrument of associative mapping is used to trace the connection between the mega-, macro- and micro-image levels of the dystopian novels, providing a possibility of defining the leading ideological, artistic and

compositional features of the genre and the linguistic and stylistic means of their representation in the source and target texts.

The methodological basis for investigating the plurality of translations of the fairy story "*Animal Farm*" by G. Orwell is found in A. Berman's re-translation hypothesis, according to which the choice of a translational strategy (domestication vs foreignization) is predetermined by the chronological justification of the translational variations within a proper work of fiction.

The third chapter "Rendering the Genre and Stylistic Dominants of Dystopia in Ukrainian Translations" is dedicated to sampling the genre and stylistic dominants of dystopia, represented by the lexical means of (quazi)realia, (quazi)phraseologisms and (quazi)onyms, and the stylistic means of allusion, allegory, metaphor and numerous stylistic repetitions. Aiming at systemizing the genre and stylistic dominants, a conventional categorization of the units is suggested and the major methods, techniques, transformations and strategies of their rendering are considered. (Quazi)realia, (quazi)phraseologisms and (quazi)onyms, standing as the genre and stylistic dominants of dystopia, serve as a powerful means of enriching the stylistics of the authentic text, endowing the dystopian fantastic world image with depth and authenticity in the source and target texts.

The prospects of further research are seen in carrying out a comparative analysis of the genre and stylistic specificities of dystopia in the source and target texts in different languages and defining the influence of personal and ideological factors on the process of translating the texts of pertinent genres.

**Key words:** associative mapping, cultural factors, dystopia, fantastic world image, genre and stylistic dominant, literary translation, re-translational hypothesis, translation dominant, translation strategy.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

**Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:**

1. Вотінова Д. О. Специфіка україномовного відтворення (квазі)фразеологічних одиниць у площині романів-антиутопій: функціональний аспект // Збірник наукових праць "Південний архів". Сер. : Філологічні науки. 2018. Вип. 74. С. 189–192.

2. Votnova D. George Orwell`s Fairy Story "Animal Farm" in Ukrainian Variations in Terms of Retranslation Hypothesis // Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер. : Філологічні науки (мовознавство). 2018. Вип. 9. С. 44–46.

3. Votnova D. Comparative Analysis of the Genre and Stylistic Dominants of the XX<sup>th</sup> Century Dystopian Novels in the Light of Translation Studies // Science and Education a New Dimension. Philology. 2018. V (49). Issue: 166. P. 57–61.

4. Вотінова Д. О. Фантастичні елементи у картині світу роману-антиутопії "Прекрасний новий світ" О. Гакслі та особливості їх перекладу українською // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2016. Вип. 23. С. 83–85.

5. Ребрій О. В., Вотінова Д. О. Мовностилістичні засоби сакралізації образу як об'єкт перекладознавчого аналізу (на матеріалі антиутопії) // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2016. Вип. 2 (84). С. 114-121.

6. Вотінова Д. О. Стратегії доместикації та форенізації в українських перекладах повісті-антиутопії "Animal Farm" Дж. Орвелла // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Сер. : Філологічна. 2016. Вип. 63. С. 36–38.

**Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:**

7. Votnova D. Lexical and Stylistic Dominants of Dystopia in Ukrainian Translations // Modern Philological Research: A Combination of Innovative and Traditional Approaches : International Scientific-Practical Conference, April 27-28, 2018. P. 99–102.

8. Votnova D. Intertextual Dialogue Between E. Zamiatin`s We and A. Huxley`s Brave New World: A Translatological View // Współczesna filologia: aktualne kwestie i perspektywy badawcze, October 20-21, 2017. P. 153–156.

9. Votnova D. S. Marenko VS V. Morozov: Whose New World is Braver? // Актуальні проблеми перекладознавства та методики навчання перекладу : IX наук. конф. з міжнародною участю, 20-21 квітня 2017 р. : тези доп. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 120–122.

10. Votnova D. Dystopia and Science Fiction: Interaction or Counteraction? // Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу : всеукр. нак. конф. пам'яті доктора філол. наук, професора Д.І. Квеселевича, 12 травня 2017 р. : тези доп. Житомир : ЖДУ, 2017. С. 21–23.

11. Вотінова Д.О. Застосування перекладацьких стратегій при відтворенні картини світу роману-антиутопії // Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу : всеукр. нак. конф. пам'яті доктора філол. наук, професора Д.І. Квеселевича, 13 травня 2016 р. : тези доп. Житомир : ЖДУ, 2016. С. 16–19.

*(Особистий внесок здобувача у роботі № 5 полягає у здійсненні практичної частини дослідження)*

## ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ.....	16
ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРУ АНТИУТОПІЇ.....	27
1.1. Генеза жанру антиутопії та його типологія в ракурсі перекладу.....	27
1.1.1. Перекладознавчий вимір становлення антиутопії в руслі трансформації утопічних канонів та проблема її визначення .....	27
1.1.2. Тріада "Є. Замятін – О. Гакслі – Дж. Орвелл" як основоположники принципів класичної антиутопії.....	36
1.1.3. Точки дотику антиутопії з фантастикою і фентезі як проблема перекладу.....	42
1.2. Жанрова своєрідність роману-антиутопії в оригіналі та перекладі.....	54
1.2.1. Особливості жанрової організації роману-антиутопії та їх відтворення засобами мови перекладу.....	56
1.2.2. Жанрові домінанти роману-антиутопії та особливості їх перекладу.....	69
1.2.3. Жанрові домінанти як домінанти перекладу.....	76
1.3. Антиутопічна модель світу в дзеркалі перекладу.....	82
Висновки до Розділу 1.....	95
РОЗДІЛ 2. МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРУ АНТИУТОПІЇ.....	99
2.1. Вплив ідеологічного чинника на переклад романів-антиутопій українською мовою.....	100
2.2. Українські переклади романів-антиутопій у світлі постколоніальних студій.....	107
2.3. Асоціативне мапування як метод перекладознавчого аналізу антиутопії.....	112

2.4. Перекладна множинність як інструмент висвітлення жанрової своєрідності роману-антиутопії.....	120
Висновки до Розділу 2.....	130
РОЗДІЛ 3. ВІДТВОРЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИХ ДОМІНАНТ АНТИУТОПІЇ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ.....	134
3.1. Переклад (квазі)реалій.....	134
3.2. Переклад (квазі)фразеологізмів.....	161
3.3. Переклад (квазі)онімів.....	173
3.4. Жанрові домінанти повісті-антиутопії "Animal Farm" Дж. Орвелла у множинних українських перекладах: порівняльний аналіз.....	195
Висновки до Розділу 3.....	211
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	215
СПИСОК НАУКОВИХ ДЖЕРЕЛ.....	222
СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ТА ДОВІДКОВИХ ДЖЕРЕЛ.....	245
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ.....	246
ДОДАТКИ.....	248

## **ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ**

ЖСД – жанрово-стилістична домінанта

ХКС – художня картина світу

ФХКС – фантастична художня картина світу

НФ – наукова фантастика



## ВСТУП

Дисертацію присвячено вивченню жанрово-стилістичних та культурологічних особливостей романів-антиутопій в англо-українському перекладі. Жанрово-стилістична специфіка антиутопії, як і будь-якого іншого жанру, представлена у вигляді домінант (інваріантів) першотвору, які є сукупністю мовностилістичних складових, що функціонують у художньому тексті на жанровому (макростилістичному) та мовному (мікростилістичному) рівнях та визначають унікальність індивідуально-авторського стилю в межах цього жанру.

Жанрово-стилістичні домінанти антиутопії виступають потужним засобом об'єктивації фантастичної художньої картини світу як образу квазіреальної дійсності, зображуваної у площині художніх творів жанру антиутопії. Художній переклад, який відзначається превалюванням художньо-естетичної функції та здійсненням естетичного впливу на читача, передбачає збереження оригінальної єдності форми та змісту художнього твору та, більше того, її повного й повноцінного відтворення засобами цільової мови, а отже й створення, таким чином, ефекту, максимально наближеного до того, що створює текст мовою оригіналу.

Літературознавчому дослідженню жанру антиутопії, який донедавна перебував на периферії перекладознавчих досліджень, неодноразово присвячували розвідки провідні закордонні (Е. Баталов, М. Букер, М. Гнедовський, М. Гордін, М. Квапієн, К. Кумар, Б. Ланін, А. Мілнер, Е. Ротштейн, Л. Сарджент, В. Скурлатов, Р. Черепанова, Т. Чернишева, М. Шадурський, Є. Шацький, М. Швонке, Л. Юр'єва) та вітчизняні (Г. Глодзь, М. Іконнікова, Г. Іленьків, О. Євченко, Ю. Жаданов, О. Копач, О. Ніколаєнко, Г. Сабат тощо) науковці.

Культурологічний аспект дослідження роману-антиутопії, асоційований з іменами С. Баснетт, Л. Венуті, І. Евен-Зогара, А. Лефевра, Ю. Найди,

Г. Турі та зумовлений переакцентуацією перекладознавчої парадигми на користь особистості перекладача та сприйняття вторинного тексту як повноцінного художнього твору, втілюється у вивченні ідеологічних чинників, які здійснюють суттєвий вплив на процес перекладу художнього твору. Дослідженню чинників ідеологічного характеру, дотичних до антиутопічної проблематики в перекладознавстві, присвячено студії Р. Зорівчак, К. Кларк та С. Шеррі, Л. Коломієць, Н. Рудницької, М. Стріхи та ін.

**Актуальність** дисертації зумовлено необхідністю реалізації пріоритетного у сучасному перекладознавстві комплексного міждисциплінарного підходу до визначення жанрово-стилістичних та культурологічних особливостей антиутопії з урахуванням літературознавчих, лінгвістичних та перекладознавчих аспектів. Дослідження ґрунтується на наукових принципах поліпарадигмальності та антропоцентризму, які забезпечують розв'язання глобальної проблеми реалізації жанрово-стилістичного та культурологічного потенціалу художнього тексту в іншомовному та іншокультурному середовищі.

**Зв'язок роботи з науковими темами.** Проблематика дисертації відповідає науковому напрямку досліджень, що проводяться в навчально-науковому інституті іноземної філології Житомирського державного університету імені Івана Франка в межах наукової теми "Системно-структурний та когнітивно-комунікативний аспекти дослідження одиниць мови" (номер державної реєстрації 0112U002273).

**Об'єктом** дослідження виступають жанрово-стилістичні та культурологічні особливості роману-антиутопії, які формують його жанрові кордони, тоді як **предметом** аналізу є способи, прийоми, трансформації й стратегії перекладацького відтворення жанрово-стилістичних домінант в англо-українському перекладі з урахуванням ключових принципів культурологічного аналізу.

**Метою** дослідження є визначення жанрово-стилістичних та культурологічних особливостей романів-антиутопій та специфіки їх відтворення в англо-українському перекладі.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення наступних **завдань**:

- з'ясувати генезу антиутопії та її зв'язок із суміжними жанрами з метою визначення релевантних для перекладознавчого аналізу інваріантних ознак жанру;
- визначити вплив ідеологічних чинників на процес написання оригінального твору та його інтерпретації перекладачем за умов пост-колоніального періоду;
- упровадити механізм асоціативного мапування як методологічного інструмента виокремлення жанрово-стилістичних домінант антиутопії;
- схарактеризувати жанрово-стилістичні домінанти антиутопії в оригіналі та перекладі;
- проаналізувати жанрово-стилістичні особливості антиутопії з позиції перекладної множинності;
- висвітлити основні способи, прийоми та стратегії відтворення жанрової специфіки антиутопії в українському перекладі.

**Матеріалом** дослідження слугували оригінальні та перекладні тексти романів-антиутопій XX–XXI століть загальним обсягом 198 друк. арк. Це, зокрема, російськомовний роман *"Мы"* Є. Замятіна і його переклади англійською (*"We"*, Г. Зільбург) та українською (*"Ми"*, О. Торчило) мовами, а також англomовні романи-антиутопії та їхні україномовні переклади, а саме *"Brave New World"* О. Гакслі (*"Прекрасний новий світ"*, С. Маренко / *"Який чудесний світ новий!"*, В. Морозов), *"1984"* Дж. Орвелла (*"1984"*, О. Терех / *"1984"*, В. Шовкун) та повість-антиутопія *"Animal Farm"* Дж. Орвелла (*"Колгосп тварин"*, І. Чернятинський (І. Шевченко); *"Хутір тварин"*, І. Дибко; *"Скотоферма"*, О. Дроздовський; *"Ферма "Рай для тварин"*, Ю. Шевчук; *"Скотохутір"*, Н. Околітенко). Загальний обсяг опрацьованих

текстів становить 198 друк. арк. Методом суцільної вибірки було виокремлено 832 оригінальні лексичні одиниці, які формують ядро жанру антиутопії, серед яких 225 (квазі)реалій, 439 (квазі)онімів, 168 (квазі)фразеологічних одиниць, та відповідну кількість українських еквівалентів.

**Теоретико-методологічну базу** дослідження забезпечено фундаментальними гуманітарними принципами антропоцентризму, поліпарадигмальності та міждисциплінарності, які слугують солідним підмурком для проведення всебічного аналізу жанрової та стилістичної специфіки антиутопії у перекладознавчо-культурологічному вимірі.

Міждисциплінарність, яка є наскрізною рисою сучасного перекладознавства, дозволяє залучити до аналізу жанрової специфіки антиутопії методологічні апарати лінгвістичної, культурологічної та літературознавчої парадигм. Поліпарадигмальний характер дослідження досягається шляхом комплексного упровадження художньо-естетичного, системно-структурного та культурологічного підходів. Насамкінець, принцип антропоцентризму акцентує увагу передусім на особистостях автора та перекладача, визначає перекладацьку роль не лише як міжмовне, а й як міжкультурне посередництво, стверджує позицію перекладача як агента творчої дії в реалізації креативного потенціалу першотвору в перекладі.

Комплексність дослідження досягається шляхом застосування низки загальнонаукових, лінгвістично-літературознавчих та власне перекладознавчих **методів**. Передусім, дослідження ґрунтується на використанні *порівняльного аналізу*, який дозволив визначити жанрово-стилістичні та культурологічні особливості роману-антиутопії в автентичних та цільових текстах і встановити способи, прийоми, трансформації та стратегії їх відтворення в україномовних перекладах. Застосування *дефінітивного методу* дозволило надати визначення фундаментальним поняттям дисертаційного дослідження, виходячи частково з власних

спостережень, а частково з узагальнень існуючих дефініцій. Використання *лінгвостилістичного аналізу* уможливило виокремлення релевантної для перекладознавчого аналізу жанрової та мовностилістичної специфіки роману-антиутопії, яка проявляється в первинному та вторинному текстах у вигляді рекурентних мовних ознак. На основі *методу суцільної вибірки* було сформовано емпіричну базу дослідження, тоді як упровадження методів *асоціативного мапування* та *класифікації* забезпечило виокремлення та логічний розподіл корпусу жанрово-стилістичних домінант роману-антиутопії на категорії відповідно до позначуваних об'єктів та явищ. За допомогою *методу кількісних підрахунків* було встановлено частотність використання аналізованих одиниць на мовностилістичному рівні в оригінальному та цільовому текстах. Об'єктивації жанрово-стилістичної специфіки у перекладних текстах сприяло застосування *контекстуального аналізу*, тоді як *семантичний аналіз* забезпечив встановлення та реалізацію в перекладі смислового навантаження мовностилістичних домінант. Зрештою, апелювання до *функціонально-комунікативного аналізу* актуалізувало виявлення та зіставлення прагматичного потенціалу досліджуваних одиниць у першотворі та друготворі.

**Наукова новизна** дисертації визначається тим, що в ній уперше впроваджено комплексну модель вивчення жанрово-стилістичної специфіки перекладу роману-антиутопії з урахуванням комплексу культурологічних чинників, які впливають на процес написання художнього тексту та його інтерпретації перекладачем. Зокрема, в роботі вперше:

- уточнено жанрову та мовностилістичну специфіку романів-антиутопій;
- запропоновано психологічний інструмент асоціативного мапування з метою всебічного охоплення інваріантних ознак антиутопічного жанру;
- схарактеризовано вплив чинників ідеологічного характеру на створення оригінального та цільового текстів романів-антиутопій;

- висвітлено жанрово-стилістичні особливості романів-антиутопій у ракурсі гіпотези перекладної множинності в межах пост-колоніальної культурологічної парадигми;
- визначено сукупність рекурентних жанрово-стилістичних домінант антиутопії;
- розглянуто основні способи, прийоми, трансформації та стратегії перекладацької інтерпретації жанрово-стилістичних домінант антиутопії.

Наукова новизна отриманих результатів може бути сформульована у таких **положеннях, що виносяться на захист**:

1. Жанрово-стилістична та культурологічна специфіка роману-антиутопії зумовлена актуалізацією у просторі художнього тексту рекурентних інваріантних ознак, дефінованих як жанрово-стилістичні домінанти, що формують специфічну фантастичну художню картину світу антиутопії в оригіналі та перекладі, яка є репрезентацією зображуваної квазіреальної дійсності, та реалізуються у вигляді різнорівневих мовно-мовленнєвих формацій. Виокремлення зазначених домінант має вирішальне значення в перекладі, оскільки дозволяє перекладачеві, по-перше, забезпечити повноту відтворення авторського задуму (смісловий аспект перекладу), а по-друге, здійснити лексико-граматичні трансформації, необхідні задля природності викладу та вільності читацької рецесії (комунікативно-функціональний аспект перекладу).

2. Суттєвий вплив на відтворення жанрово-стилістичної специфіки антиутопії в українському перекладі здійснює ідеологічний чинник, внаслідок дії якого цільовий текст зазнає численних перетворень з огляду на зовнішні (суспільні) та внутрішні (особистісні) ідеологічно зумовлені позиції. У своєму зовнішньому вимірі ідеологічний чинник відбивається у створенні державними органами контролю соціально-політичного та мовно-культурного бар'єру, крізь який оригінальна та перекладна література не має змоги пробитися до читацького загалу, що зумовлено ідеологічно ворожою

спрямованістю художніх творів або суперечливістю політичних позицій авторів та перекладачів. Внутрішній аспект ідеологічного впливу реалізується у вигляді (не)усвідомленої самоцензури творців оригінального та вихідного текстів, яка виявляється в їхніх побоюваннях "піти проти системи", поставивши під загрозу свою діяльність. Наслідком самоцензури є створення пригладженого перекладу, в якому (принаймні частково) нівелюються та/або деформуються жанрові домінанти оригіналу.

3. Актуалізована в межах постколоніального перекладознавства ретрансляційна гіпотеза свідчить про визнання потенційної множинності перекладів з огляду на багатозначність можливих інтерпретацій художнього твору, яка має право на існування попри об'єктивність мовного вмісту вихідного повідомлення. На основі дослідження множинності інтерпретацій роману-антиутопії відбувається верифікація ретрансляційної гіпотези шляхом визнання глобальної стратегії доместикації провідною при створенні хронологічно віддалених перекладів антиутопії. Натомість, застосування стратегії форенізації реалізується у хронологічно молодших перекладах.

4. Провідними мовностилістичними засобами об'єктивації фантастичної художньої картини світу жанру антиутопії слугують квазі(реалії), (квазі)оніми та (квазі)фразеологізми, відтворення яких у друготворі передбачає використання цілого спектру перекладацьких стратегій, способів та трансформацій задля створення максимально ефективного естетичного впливу на цільового реципієнта з урахуванням його культурної та мовної ідентичності.

5. Перекладацька інтерпретація (квазі)реалій здебільшого призводить до уведення в друготвір оказіоналізму, що імітує спосіб утворення вихідної одиниці за допомогою калькування, транскодування або реномінації. Така стратегія дозволяє не тільки передати закладений у першотворі зміст, а й зберегти провідну домінанту антиутопічного світу та її художньо-естетичний вплив на цільового реципієнта.

6. Переклад антиутопічних (квазі)онімів реалізується за рахунок рівномірної актуалізації стратегій одомашнення й очуження. Одомашнення виявляється доречним у випадку промовистих власних назв, відтворюваних за допомогою автохтонних відповідників або калькування. Очуження, навпаки, стає у пригоді тоді, коли власні назви не мають внутрішньої форми, а отже традиційно відтворюються за допомогою транскодування.

7. Фразеологічні одиниці, які формуються в оригінальному тексті шляхом okazionalnoї модифікації усталених висловів, ідіом та фразеологізмів або ж набувають статусу квазіреальних за рахунок частотності їх вжитку у романному просторі, відтворюються в українському перекладі антиутопій аналогічним способом, що дозволяє зберегти жанрово-стилістичний та прагматичний ефект першотвору.

**Теоретична значущість** дослідження полягає в запровадженні теоретично обґрунтованого та методологічно виваженого підходу до перекладознавчого аналізу жанрово-стилістичних та культурологічних особливостей романів-антиутопій. Основні положення роботи є внеском у загальну теорію перекладу (подальша розробка способів, прийомів, трансформацій та стратегій перекладу), теорію художнього перекладу (відтворення жанрово-стилістичної специфіки художніх текстів як функціонально та стилістично інваріантних ознак оригінального твору у перекладі), культурологічну теорію перекладу (вплив ідеологічного чинника на іншомовну репрезентацію антиутопії) та в часткову теорію англо-українського перекладу.

**Практична цінність** роботи зумовлюється можливістю використання її матеріалів і теоретичних результатів у лекційних курсах "Вступ до перекладознавства" ("Інваріант перекладу" та "Проблема перекладацької еквівалентності"), "Основи художнього перекладу" ("Проблема відтворення реалій при перекладі художнього тексту", "Інтерпретативна сутність художнього перекладу" та "Стилістичні аспекти художнього перекладу"),



"Соціолінгвістичні та прагматичні проблеми перекладу" ("Прагматичний аспект перекладу" та "Передача реалій у перекладі"), "Стилістика основної іноземної мови", "Актуальні проблеми сучасного перекладознавства"; у перекладацькій діяльності та практичній підготовці майбутніх перекладачів. Досвід дослідження буде корисним для подальших розвідок магістрів і аспірантів.

**Апробація роботи.** Основні теоретичні положення й висновки дисертації обговорювалися на *засіданнях кафедри англійської філології та перекладу Житомирського державного університету імені І. Франка* (2016–2018 рр.); на *міжнародних наукових конференціях*: VI міжнародній науково-практичній інтернет-конференції "Лінгвокогнітивні та соціокультурні аспекти комунікації" (Острог, 2016); IX Міжнародній науковій конференції "Актуальні проблеми перекладознавства та методики навчання перекладу" (Харків, 2017); Міжнародній науково-практичній конференції "Współczesna filologia: aktualne kwestie i perspektywy badawcze" (Люблін, 2017); Міжнародній науково-практичній конференції "Modern Philological Research: A Combination of Innovative and Traditional Approaches" (Тбілісі, 2018); на *всеукраїнських наукових конференціях*: Всеукраїнська наукова конференція пам'яті доктора філологічних наук, проф. Д.І. Квеселевича "Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу" (Житомир, 2016); Всеукраїнська наукова конференція пам'яті доктора філологічних наук, проф. Д. І. Квеселевича "Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу" (Житомир, 2017).

**Публікації.** Основні теоретичні положення й висновки роботи відображено в 11 публікаціях автора (загальний обсяг 4,30 авт. арк.), з них 5 статей опубліковано у фахових виданнях України, 1 – за кордоном, 5 тез доповідей на наукових конференціях міжнародного та вітчизняного рівнів.

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку наукових джерел

(211 джерел, з яких 42 – іноземними мовами), списку лексикографічних та довідкових джерел (10 джерел), списку джерел ілюстративного матеріалу (15 джерел) і додатків. Загальний обсяг роботи – 11,33 авт. арк., обсяг основного тексту – 9,57 авт. арк.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРУ АНТИУТОПІЇ

#### 1.1. Генеза жанру антиутопії та його типологія в ракурсі перекладу

Друга половина XX століття була ознаменована важливим поворотом у світовій культурі та літературі. Домінуючим напрямком у всіх сферах мистецтва став постмодернізм, важливими рисами якого В. О. Самохіна називає іронічність, пародійність, карнавальність [131, с. 248]. Літературний постмодернізм сприяв появі й розквіту низки нових цікавих жанрів, серед яких особливе місце належить *антиутопії*. Ера постмодернізму вплинула й на художній переклад, внаслідок чого він зазнав значних трансформацій і (принаймні, частково) відмовився від принципів модерну, які були панівними до того часу, а саме "тотального об'єктивізму, детермінізму, догматизму мислення на користь релятивізму, інтелектуалізму, суб'єктивізму, бачення тексту відкритою лінгвосистемою, доступною для перекладацьких інтерпретацій, для відображення особливостей однієї мовної культури засобами іншої" [140, с. 298]. Відповідно, художній переклад спрямував свої зусилля на відтворення мовних засобів організації антиутопічних світів, створюваних письменниками. Таким чином, першочерговим завданням, яке постає у нашому дослідженні, є визначення причин, передумов та особливостей виникнення жанру антиутопії як об'єкту нашого дослідження та аналіз мовностилістичного матеріалу, який є цікавим та актуальним для розбудови науки про переклад.

**1.1.1. Перекладознавчий вимір становлення антиутопії в руслі трансформації утопічних канонів та проблема її визначення.** Художній переклад посідає важливе місце в історії розвитку людства ще з часів

виникнення перекладу як виду людської діяльності, появи писемності й зародження перекладознавства як науки. Завдяки багатовічній перекладацькій художній практиці до нашого часу збереглися численні історичні писемні пам'ятки й античні художні твори. Разом із тим, переклад художніх текстів характеризується низкою чинників, що ускладнюють процес їх інтерпретації перекладачем. Оскільки форма і зміст художнього твору перебувають у нерозривній діалектичній єдності, головною проблемою, що постає перед перекладачем, є збереження цієї єдності й адекватна її передача засобами мови перекладу. Більше того, така проблема піднімає питання про ступінь свободи вибору, доступної перекладачеві з огляду на необхідність урахування низки естетичних (стилістичних) та психологічних чинників [6, с. 12]. Тому увага перекладача зосереджується передусім на жанрово-стилістичних особливостях художнього твору, що й слугуватиме відправною точкою нашого дослідження.

Під художнім перекладом розуміють переклад творів художньої літератури, які протиставляються всім іншим мовленнєвим творам завдяки тому, що для всіх них домінантною є художньо-естетична функція [107, с. 40]. Паралельно із створенням нових літературних жанрів триває процес постійного оновлення вже існуючих, що збагачуються новими жанровими різновидами завдяки перекладам. Відтак, якщо метою будь-якого художнього твору є створення певного естетичного впливу, то завданням перекладача, з одного боку, є відтворення цього впливу засобами мови перекладу і створення ефекту, максимально наближеного до того, що створює текст мови оригіналу. З іншого боку, ще одним завданням, яке постає перед перекладачем, є уникнення помилок, які можуть виникнути в процесі сприйняття тексту оригіналу та створення його перекладного еквіваленту і потенційно призвести, за І. С. Шевченко, як до прогалин у мовній компетенції (невміння підібрати семантичні, граматичні чи то стилістичні еквіваленти в мові перекладу), так і до герменевтичних лакун (незнання

реального фрагмента дійсності) [163, с. 10]. Причини можливих хибнотлумачень, як припускає А. В. Пермінова, полягають у "неспроможності перекладачів розпізнати авторський задум, актуалізований у лексичних одиницях, що належать до пласту розмовної лексики (зокрема сленгізми), є псевдоінтернаціоналізмами, а також наділені ідіоматичністю та виступають носіями соціокультурної інформації" [98, с. 90].

У контексті дослідження антиутопії в ракурсі перекладознавства, неможливо не наголосити на тісному зв'язку порівняльного літературознавства з наукою про переклад. Як відомо, до виокремлення в самостійну науку, перекладознавство було складовою лінгвістики й літературознавства. Дослідників-філологів передусім цікавив художній аспект перекладацької науки. Т. В. Новікова акцентує увагу на тому, що така зацікавленість призвела до появи лінгвістичного напрямку перекладу – окремої галузі науки про мову, яка спрямовує свої зусилля на порівняння вихідних та цільових текстів з метою визначення лексичних, граматичних і стилістичних відповідників, перекладацьких закономірностей, засобів передачі змісту оригіналу тощо. Крім того, авторка наголошує, що нині в перекладі панує міждисциплінарний підхід, тобто межі дослідження перекладу охоплюють соціологію, культурологію, психологію тощо [89, с. 151]. Подібну позицію відстоює й М. Л. Іваницька, називаючи міждисциплінарність та, зокрема, антропоцентризм магістральними напрямками розвитку гуманітарних дисциплін. У руслі останнього дослідника пропонує поглянути на перекладача як на суб'єкта творчості, що неминуче залишає в художньому тексті відбиток своєї мовної особистості, та уводить метафоричне поняття "доданої вартості", яку перекладач створює, "ґрунтуючись на власній інтерпретації тексту та адаптації останнього до цільової мови та культурного контексту цільового читача" [47, с. 41]. Звідси розуміємо, що літературознавство не може залишити поза увагою перекладацький аспект, оскільки кожне граматичне чи стилістичне явище становить частину художнього образу [89, с. 151]. Наше дисертаційне дослідження передусім ґрунтується на

аналізі антиутопії з перекладознавчої позиції, тож, перш ніж перейти до власне перекладознавчого аналізу жанру, необхідним є уточнення його походження та визначення, встановлення його жанрових меж та стилістичних домінант.

Дослідженню антиутопії присвячено численні розвідки зарубіжних дослідників (Е. Баталов, М. Букер, М. Гнедовський, М. Гордін, М. Квапієн, К. Кумар, Б. Ланін, А. Мілнер, Е. Ротштейн, Л. Сарджент та ін.). Серед вітчизняних вчених до жанру антиутопії звертаються Г. Глодзь, М. Іконнікова, Г. Іленьків, О. Євченко, Ю. Жаданов, О. Копач, О. Ніколаєнко, Г. Сабат тощо. Проте, попри наявність фундаментальних літературознавчих досліджень антиутопії, що належать перу вищезгаданих науковців, і досі не було здійснено комплексного перекладознавчого аналізу антиутопії, чим і визначається цінність та актуальність нашої розвідки.

Генеza антиутопії сягає часів зародження утопії, тому антиутопічний та утопічний світи є генетично пов'язаними. Вони створюють моделі суспільства та майбутнього, при цьому антиутопія створює прагматично-реалістичну модель, а утопія тяжіє до символічного зображення суспільства. Утопія (від грец. "u" – "ні" і "topos" – "місце") – "місце, якого не існує", трактується як країна мрій про щасливе життя, досконалий суспільний устрій, добробут людства. Утопія полягає в бажанні втекти від похмурої дійсності, передбаченні кращого майбутнього для суспільства, осмисленні соціальних ідеалів. За часів античності та в добу Відродження, утопія зображувала досконале суспільство, яке нібито існувало на землі в минулому. Утопія знайшла своє відображення в наукових та публіцистичних трактатах Т. Мора "Утопія" (1516), Т. Кампанелли "Місто Сонця" (1623), Ф. Бекона "Нова Атлантида" (1619), Дж. Вінстенлі "Закон свободи" (1652) тощо і лише починаючи з XVIII століття втілювалася в окремому художньому жанрі. Яскравими прикладами роману-утопії стали "Робінзон Крузо" Д. Дефо, "Звістка нізвідкіля" В. Морріса, "Подорож до Ікарії" Е. Кабе тощо. З початку

XX століття утопію розглядають як жанр полемічної літератури, спрямований на вирішення проблеми соціальних цінностей.

Прикро, що перекладацьку діяльність на теренах України протягом XV-XVII століть було спрямовано переважно на перекази україномовних творів та переклад польської літератури, що спричинило певну відсталість України від розвитку світової літератури. Ситуація з перекладом та наукою про нього погіршилася ще більше у XVII-XVIII ст., коли у рамках боротьби між Росією та Польщею за контроль над Україною, здійснення перекладів українською та тим паче друкування україномовних книг було вщерть припинено. Тому чимало літературних творів світового масштабу, актуальних у певний часовий період, завітали до України із суттєвим запізненням. Проте, значущість антиутопії на момент появи окремих представників даного жанру на теренах нашої держави анітрохи не була втрачена, а навпаки, пролила світло на більшість соціальних процесів у суспільстві, сприяючи реалізації надзвичайно важливої націєтворчої функції перекладу [141].

Проблема здійсненності / нездійсненності людських мрій, а також складність історичного процесу розвитку людства у XX столітті, насиченому потрясіннями (економічна криза, революції, індустріалізація, колективізація в комуністичних країнах тощо), призвели до стрімкого розвитку антиутопії як форми людської свідомості і особливого художнього жанру. Актуальність антиутопії полягала в прогностичності й спростуванні щасливого майбутнього людини, які підтвердилися катастрофами та катаклізмами XX століття. Антиутопія увібрала негативні явища різних форм політичних режимів: монополія комуністичної партії, ідеологічний тиск, цензура, створення нових держав, соціальна напруга в суспільстві, міждержавні та міжнаціональні конфлікти, геополітичні суперечності, загроза громадянських воєн тощо. Разом із тим, особлива увага в антиутопічних творах приділялася вирішенню філософських проблем свободи й насильства, людини й держави, звільнення від гнітючої тоталітарної свідомості.

Негативні соціально-політичні тенденції ХХ століття були як ніколи актуальними для України – літературні твори та переклади, які чинили супротив ідейно-політичній атмосфері комуністичного тоталітаризму, підлягали суворій критиці та забороні, авторів засуджували до смерті, літературна та перекладацька діяльність зводилася лише до вихваляння ідей влади та політичних лідерів. У центр уваги було поставлено виключно радянську літературу, нечисленні переклади, які публікувалися таємно через самвидав, часто були здійснені з російської мови, а не з оригіналу. Згодом, у період відлиги, своєрідною літературною віддушиною став журнал "Всесвіт", який проторував шлях у маси для більшості аналізованих нами антиутопій.

На противагу утопії, антиутопія є критичним зображенням державної системи і з'являється тоді, коли держава та суспільство виявляють свої негативні риси, стають згубними для людини та не сприяють прогресу. Антиутопія має на меті розгорнути панораму суспільного майбутнього, розкрити жахливе "завтра", зобразити ідеал таким, яким він і є втілений у дійсності, на відміну від утопії, яка зображає дійсність такою, якою вона хоче її бачити. Проте утопія та антиутопія мають не лише спільну ідейно-змістову установку – осмислення дійсності та передрікання майбутнього, а й структурно-образну систему. Антиутопія показує світ зсередини, через бачення його окремими мешканцями, які відчують на собі його закони та негативний вплив. Антиутопія характеризується абстрактністю, універсальністю, створенням художньої моделі ідеального суспільства, принципом просторово-часової символічності. Світ в антиутопії постає навіть гіршим, ніж він є насправді; антиутопія розкриває принцип апокаліптичності буття й трагічної реальності та подає тотальне заперечення можливого позитивного майбутнього [24].

Як стверджує О. Ю. Смірнов, "виникнення антиутопії на початку ХХ століття відбулося не спонтанно, а внаслідок "кристалізації" ідей, які існували протягом століть і складали "паралельний потік літературної утопії"



[136]. Подальша актуалізація жанру антиутопії у ХХІ столітті була зумовлена стрімкою глобалізацією, урбанізацією та розвитком науки і техніки. На думку І. С. Федух, "за своїми художніми ознаками антиутопія органічно відповідає світобаченню сучасної людини, втіленням якого в мистецтві є постмодернізм" [147, с. 180]. Дослідниця стверджує, що постмодерне мистецтво є антиутопічним за своєю суттю, причому до появи цієї риси призвели не лише трагедії та катаклізми ХХ століття, а й геніальні твори, які дали життя жанру антиутопії.

У першій половині ХХ століття домінантним жанром була соціальна антиутопія, але після Другої світової війни жанр набув нових відтінків завдяки гротескно-сатиричній, філософсько-психологічній та інтелектуально-іронічній спрямованості. У творчості письменників з'являються нові різновиди роману-антиутопії – антиутопія-пародія, антиутопія-метафора, антиутопія-енциклопедія, антиутопія-детектив тощо. В ієрархії жанрових форм антиутопії провідне місце належить саме роману, оскільки він завдяки своїй пластичності, синтетичності й відкритості здатний акумулювати проблеми минулого, теперішнього і майбутнього.

У другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. під впливом роману-антиутопії розвинулися нові для жанру різновиди (оповідання-антиутопія, повість-антиутопія, драма-антиутопія), яким присвячено велику кількість наукових розвідок [66, с. 17]. Найбільшого впливу антиутопічного роману зазнала драма-антиутопія, яка є дотичною до нього, за твердженням О. В. Євченка, "соціологізмом, універсальністю, експериментальністю художнього світу твору, негативною соціальною побудовою з проекцією в майбутнє, або реалізацією в сьогоденні, пафосом застереження й пов'язаним з ним дидактизмом" [34, с. 199].

Таким чином, наше дослідження передусім спрямоване на аналіз мовних засобів створення художньої картини саме роману-антиутопії як жанрового різновиду, в якому знайшли відображення історичні події, соціальні

експерименти й особливості соціальної свідомості ХХ ст. О. В. Ребрій наголошує, що "жанр антиутопії є унікальним через прагнення вилучити будь-яку національно-культурну специфіку, місце якої у тоталітарному суспільстві майбутнього посідає ідеологія, що є головним важелем життя суспільства". Перекладознавець вважає, що у перекладі творів саме цього жанру важливим є не стільки обрана стратегія перекладу, скільки відтворення в уяві реципієнта світу майбутнього, подібного до того, що був створений автором оригіналу [110, с. 58].

Прикметно, що, досліджуючи особливості англомовної антиутопії та її відтворення в українському перекладі, ми не звертаємося до української національної антиутопії. Таку позицію можна пояснити тим, що в Україні дуже мало говорилося про жанр антиутопії, а все тому, що, фактично, саме життя в Україні під тоталітарним гнітом вже було втіленням антиутопії в реальність. Вперше мова про жанр пішла після публікації у 1928 році роману В. Винниченка "Сонячна машина", який з'явився майже одночасно із всесвітньо відомим романом Є. Замятіна "Ми". За словами вітчизняної дослідниці антиутопії Г. Сабат, попри надзвичайну популярність роману серед читачів, на творчість В. Винниченка відразу було накладено табу радянською владою, що й не дивно, беручи до уваги історичний досвід нашої країни в складі колишнього СРСР [125, с. 238].

Отже, проаналізувавши генезу антиутопії, можемо з упевненістю стверджувати, що між утопією та антиутопією можна провести чітку лінію розмежування, внаслідок чого антиутопія позиціонується як один із найактуальніших жанрів ХХ–ХХІ століть, який характеризується низкою виразних рис, що відрізняють його з-поміж інших жанрів. Звідси, нарівні з проблемою виникнення антиутопії, постає й проблема визначення поняття. Власне термін "антиутопія" в якості літературного жанру був уведений Гленном Неглі і Максом Патріком в антології утопій "*Quest for Utopia*" ("*У пошуках утопії*", 1952 р.). Проте, на відміну від позитивної класичної утопії,

антиутопія спершу не мала єдиної назви: різні науковці вживали терміни "какотопія", "контрутопія", "квазіутопія", "негативна утопія", "дистопія" тощо. Нині у вітчизняних розвідках терміни "негативна утопія" і "дистопія" вживаються як синоніми до терміну "антиутопія" [154, с. 258]. Натомість, у більшості праць зарубіжних дослідників поняття "антиутопія" і "дистопія" розмежовуються, при цьому антиутопія визнається "справжнім антонімом до утопії, системним і текстовим еквівалентом до антиутопічного імпульсу в політиці", а дистопія позначає "літературні й філософські здобутки" [191]. У нашому дослідженні ми підтримуємо позицію вітчизняних дослідників, приймаючи множинність термінів як певну тотожність на позначення єдиного поняття. Звідси постає необхідність з'ясувати підходи до трактування терміну "антиутопія".

В Українській літературній енциклопедії антиутопія тлумачиться як "різновид сучасного роману, в якому окремі тенденції розвитку суспільства подаються у негативній історичній перспективі" [218]. Літературознавчий словник-довідник, уникаючи уточнення різновиду жанру, визначає антиутопію як "зображення у художній літературі небезпечних наслідків, пов'язаних з експериментуванням над людством задля його «поліпшення», певних, часто принагідних соціальних ідеалів" [213, с. 129].

На думку Л. Сарджента, "більшість антиутопій є *єреміадами*" [196]. Дослідник також вважає, що антиутопія, подібно до застережень старозаповітного пророка Єремії щодо зречення народу віри в Бога, застерігає людство від негативних наслідків, які може спричинити їх поведінка і спосіб життя.

К. Кумар висловлює з цього приводу власну точку зору, називаючи антиутопію "тінню утопії". На думку науковця, антиутопія і утопія зародилися одночасно і є настільки близькими жанрами, що "не завжди зрозуміло, що є утопією, а що – антиутопією" [186]. Схожу точку зору підтримують М. Д. Гордін, Г. Тіллі і Г. Пракаш, стверджуючи, що

антиутопія, попри свою назву, не є протиставленням утопії. Протилежним до утопічного суспільства вважається або взагалі не сплановане суспільство, або таке, що було навмисно сплановане жахливим. Антиутопія – це, скоріше "утопія, в якій щось пішло не так, або утопія, яка функціонує лише в певній сфері суспільства" [184].

Г. Іленьків, трактуючи антиутопію як особливу форму існування політичної думки, приховану за художніми прийомами та засобами, зауважує, що "цінність (*літературної*) антиутопії для політичної науки полягає не тільки та не стільки у зображенні політичної дійсності, скільки у критиці політичної теорії, яка може бути на цю дійсність накладена". У такому випадку антиутопія слугує засобом "охудожнення" політичної діяльності шляхом використання художніх засобів [50, с. 365].

Беручи до уваги проаналізовані визначення науковців, пропонуємо далі в нашому дослідженні послуговуватися власним визначенням терміну "антиутопія". Оскільки матеріалом нашої розвідки передусім слугуватимуть романи жанру антиутопії XX-XXI століть, пропонуємо визначити антиутопію як *жанровий різновид роману, який має на меті створити фантастичний образ ірреальної дійсності, що з ідейної точки зору характеризується тоталітарністю світогляду у всіх його проявах та відповідною специфічністю мовностилістичних засобів, спрямованих на формування фантастичної художньої картини світу майбутнього.*

Відтак, з'ясувавши генезу антиутопії та підходи до її трактування, пропонуємо розглянути в нашому дослідженні класичні зразки романів-антиутопій, які дали поштовх для розвитку жанру та зумовили його небувалу актуалізацію як в літературознавчих, так і в перекладознавчих студіях.

**1.1.2. Тріада "Є. Замятін – О. Гакслі – Дж. Орвелл" як основоположники принципів класичної антиутопії.** Антиутопічні твори першої половини XX століття стали своєрідною реакцією на тоталітарні

режими, які активно формувалися в той час, зокрема в Радянському Союзі та Німеччині. Письменники-антиутопісти намагалися розкрити механізми діяльності суспільно-політичної системи. Зважаючи на історію розвитку антиутопії, яка формувалася в умовах різних державно-політичних систем, дослідниця О. Л. Дашко розглядає два типи антиутопії: антисоціалістичну, яка стосується творів Дж. Орвелла, О. Гакслі, А. Кестлера тощо, і антифашистську, спрямовану передусім проти гітлерівської Німеччини. Своїм виникненням вони завдячують, відповідно, соціалізму і фашизму – соціально-політичним формаціям, запланованим в якості ідеалу, але натомість спрямованим на жорстокість і насилля [25, с. 45].

Особливого розквіту жанр антиутопії зазнав після Першої світової війни. На хвилі післявоєнних революційних перетворень багатьма країнами була здійснена спроба втілити в дійсність утопічні ідеали, насамперед це стосується більшовицької Росії. Недивно, що глобальний роман-антиутопія Євгена Замятіна "*Ми*" з'явився саме тут. Він був опублікований англійською мовою у Нью-Йорку в 1924 році і структурував канони нового жанру, що згодом набув небувалого поширення. Антиутопія російського письменника певним чином може бути розтлумачена як *протожанр*, який О. Романенко пропонує визначити як "перший відомий твір, який згодом втілюється у жанровому зразку, в якому традиційна жанрова модель розвивається, доповнюється новими мотивами, образами і художніми засобами та ін., з'являються нові семантичні домінанти та художні ідеї" [114, с. 319].

Переклад англійською мовою роману, який цензурою було заборонено публікувати в СРСР, здійснив свій першочерговий вплив на Західний світ. Є. Замятін зобразив тоталітарне суспільство з усіма його проявами і впровадив цілу низку засадничих деталей такого суспільства, а саме тотальний контроль над особистістю та суспільством у цілому, заборона виявлення емоцій, синтетичне харчування, встановлення жучків для підслуховування приватних розмов, нав'язування хибних думок за

допомогою пропаганди засобів масової інформації тощо. Публікація роману *"Mu"* в Радянському Союзі відбулася лише в 1988 році в журналі *"Знамя"*. К. Собянек упевнена, що роман і досі не втратив своєї актуальності та може сприйматися читачами ХХІ століття як роман-застереження від технократії, автоматизації життя й гіпертрофованої влади, адже різні варіації тоталітаризму ми можемо й нині спостерігати на різних континентах [137, с. 91]. Принагідно зазначимо, що українською мовою роман світового класика був вперше перекладений лише (!) в 2017 році Оксаною Торчило і опублікований видавництвом *"Комубук"*, першою українською платформою краудпаблішингу.

В умовах переосмислення утопічної традиції виникає класична структура жанру антиутопії, яка охоплює романи тріади великих письменників-антиутопістів – Є. Замятіна, О. Гакслі та Дж. Орвелла [80, с. 51]. Спираючись на структуру твору *"Mu"*, О. Гакслі та Дж. Орвелл створили всесвітньо відомі антисоціалістичні романи-антиутопії *"Brave New World"* (*"Прекрасний новий світ"*, 1932 р.) і *"Nineteen Eighty-Four"* (*"1984"*, 1948 р.). Саме ці два романи можна сміливо назвати традиційним наслідуванням структури антиутопічного твору, системи образів персонажів, мовних засобів змалювання світу майбутнього, сформованих російським письменником. Найвідоміші антиутопії виникли в найтрагічніші періоди ХХ століття, серед яких громадянська війна в Росії, становлення націонал-соціалізму в Німеччині, створення концтаборів як превентивний засіб проти вільнодумства і т.д. [81, с. 81]. І знову ж таки, як і у випадку з Є. Замятіним, перші українські переклади романів О. Гакслі та Дж. Орвелла з'явилися зі значним запізненням – лише в 1994 та 1988 роках відповідно. Роман *"Brave New World"* був вперше перекладений С. Маренком і опублікований у журналі *"Всесвіт"* у 1994 році. У 2016 році завдяки львівському *"Видавництву Старого Лева"* вийшов друком *"Який чудесний світ новий!"*, повторний переклад роману у виконанні В. Морозова. Орвелловий роман, а

точніше його уривок, що був вперше опублікований у 1988 році у тому ж таки журналі "Всесвіт", переклав українською О. Терех.

Мимоволі виникає питання, чим же зумовлений той факт, що українські читачі отримали змогу погортати сторінки геніальних антиутопій лише на порозі XXI століття. Як вже згадувалося в нашому дослідженні, перепорою на шляху більшості літературних творів у період радянщини слугувала цензура як прояв державної політики. Безумовно, цензура мала певний вплив і на переклад, особливо український. Як слушно зауважує з цього приводу Н. М. Рудницька, переважна більшість перекладної літератури підлягала ідеологічній адаптації, тобто задля створення вигідного владі впливу на читача перекладені твори штучно наближалися до норм радянського дискурсу. Серед перекладацьких способів такої ідеологізації дослідниця називає додавання, вилучення або заміну радянських ідеологем [120, с. 444].

Роман Дж. Орвелла *"1984"* вважається одним із найвідоміших творів у жанрі антиутопії, який попереджає про загрозу тоталітаризму – форми політичного правління, яка має на меті придушення прав і свобод людини, встановлення одноосібної жорстокої диктатури, впровадження унітарної ідеології тощо. Більшість рис тоталітарного режиму, змальованого автором, було запозичено з його прообразів – Радянського Союзу в період сталінської диктатури і гітлерівської Німеччини. Дж. Орвелл створює в романі закрите суспільство, в якому зв'язок із зовнішнім світом суворо контролюється державою, а інформація про внутрішній світ приховується й фальсифікується, що дозволяє письменнику викрити його тоталітарні риси, ізолювати таке суспільство в часі і просторі. Ізоляція відбувається шляхом фальсифікації історії, переривання культурних традицій, інформаційного відгородження суспільства від зовнішнього світу тощо [там само]. У романі Дж. Орвелл осмислює тоталітаризм як "загальносвітове, глобалізаційно небезпечне, катастрофічне для майбутнього явище" [49, с. 623]. Вважається, що "завдяки багатьом алюзіям, які легко прочитуються в романі" і одною з

яких є "обличчя Старшого Брата, що дивиться з тисяч плакатів, транспарантів та екранів", цей роман є "такою собі важезною каменюкою у червоний город радянського комунізму" [41, с. 310].

За твердженням С. Кобути, роман "*1984*" спершу сприймався як алегоричне засудження існуючих тоталітарних режимів, і, як ми вважаємо, це насправді було задумкою автора. Проте, з іншої точки зору, висловленої авторкою, роман позиціонується як своєрідне попередження людству, схильному повторювати свої помилки, тому роман вже понад півстоліття не втрачає актуальності [61, с. 184].

Структура роману Є. Замятіна "*Ми*" майже повністю відтворена на лексичному, стилістичному та структурному рівнях в антиутопії "*Прекрасний новий світ*" О. Гакслі. Письменник послуговується ідеєю свого попередника для створення досить песимістичного світу майбутнього, в якому все доведено до абсурду: людські ембріони дозрівають у пробірках, проходять через численну кількість відділів, відповідальних за їх дозрівання, їх генетично запрограмовують на певні відчуття та емоції за допомогою наркотику сомні, який слугує засобом "відчуження, дегуманізації та легкого затуманення свідомості" [198], сексуальні відносини піддаються контролю, а поняття "особистість" повністю нівелюється. Образ майбутнього в романі О. Гакслі "змальовується як фантазмагорична гіпербола" [135, с. 67], адже письменник відтворює на сторінках роману найнебезпечніші суспільні тенденції.

На думку Д. О. Половцева, антиутопії Є. Замятіна, О. Гакслі і Дж. Орвелла не лише дуже подібно зображують настрої теперішнього та картини майбутнього, а й пояснюють історичний парадокс, через що дослідник сміливо об'єднує їх у трилогію, яку називає "антиутопією середини двадцятого століття" [102]. Подібність антиутопічних світів автор вбачає в бунті людської свідомості проти механізованості та раціональності, зображенні однакового типу суспільства, жорстокому кастовому розподілі,



деперсоналізації, поневоленні та викоріненні особистості, існуванні суворой диктатури тощо.

Позиція Д. О. Половцева жодним чином не може бути заперечена, адже схожість у структурній та мовностилістичній організації можна помітити неозброєним оком. Фантастичні світи майбутнього представлені в Є. Замятіна і Дж. Орвелла Єдиною Державою і Океанією, в О. Гакслі – вигаданим суспільством на 632-му році ери Форда. Кожен з цих альтернативних світів очолюється божественною, недоторканною істотою – *Благодійником*, *Старшим Братом* та *Фордом*. Існування цих суспільств суворо регламентується внутрішнім розпорядком, завуальованим під ідею суспільного добробуту та щастя. Кастовість суспільств представлено у вигляді розподілу людей відповідно до їх функціональності, яка приносить користь владі: у Дж. Орвелла це представники різних міністерств, у Є. Замятіна – *нумера*, найяскравіше ж кастове розмежування представлене в О. Гакслі – з самого "народження" в Інкубаторії ембріони розподіляються на *альфи*, *бети*, *гамми*, *епсилони*, які програмується на здійснення певного виду суспільної діяльності. Загалом антиутопічні суспільства згаданих письменників постають у романах досить високорозвиненими з позицій науки та техніки, проте наука має специфічний характер, просуваючи ту сферу наукових знань, яка має прикладний характер, і пригальмовуючи розвиток гуманітарних наук [65, с. 43]. Парадоксальним є те, що такі тоталітарні суспільства повільно знищують, деградують, стирають особистість, проте вони, до певного сюжетно-ідейного колапсу, є обожнюваними народом, який свято вірить у благі наміри влади.

Найчастіше тоталітарність влади, зокрема в СРСР, ідеєю якої була пронизана творчість здебільшого західних письменників, грала проти них же. Серед таких письменників дослідниця Н. М. Рудницька згадує Дж. Орвелла та А. Кестлера, на публікацію перекладів яких було накладено заборону [116, с. 99]. Органи цензури Радянського Союзу допускали до друку лише ті твори,

які не могли "зашкодити" читачеві, точніше кажучи, розкрити йому очі на жорстоку реальність [178]. Наприклад, у романі *"1984"* Дж. Орвелла спостерігаємо принцип, який яскраво відображає радянські реалії розправи влади – стирання історії та осіб, які ставали загрозою для режиму.

Значна роль в антиутопічному світогляді приділяється художньому прогнозуванню, яке здійснюється за допомогою фантастичного: воно допомагає розкрити недосконалість існуючого порядку й негативні наслідки суспільних процесів. За допомогою фантастики здійснюється спроба передбачити протікання певних суспільних процесів у майбутньому та запобігти їх негативним наслідкам. Тобто, фантастика виконує в антиутопії викривальну і прогностичну функції, стаючи дедалі більше соціально й історично вмотивованою [24]. Звідси вважаємо за необхідне розглянути особливості фантастичного жанру, з'ясувати, який зв'язок він має з антиутопією, та розкрити особливості відтворення фантастичних засобів змалювання антиутопічного світу майбутнього в українському перекладі.

**1.1.3. Точки дотику антиутопії з фантастикою і фентезі як проблема перекладу.** Значний вплив на формування антиутопії здійснили науково-технічна революція і бурхливий розвиток технологій, причому в центрі уваги опиняються досягнення не стільки математики, фізики, астрономії тощо, скільки тих наук, які мають безпосереднє відношення до людської діяльності – генетики, психології, філології. Про це свідчать використовувані авторами антиутопій концепції штучного запліднення, навіювання уві сні (О. Гакслі), створення гасел парадоксального характеру (В. Рот), контроль над особистістю (С. Коллінз), впровадження штучних мов (Дж. Орвелл, Е. Берджесс) тощо, які слугують цікавим підґрунтям для перекладознавчого аналізу. Як наголошує О. Петрушенко, автори антиутопій акцентують увагу на сферах наукового знання, які дозволяють маніпулювати людьми і контролювати їх, прикриваючись гаслами рівності та свободи [100].

Важливим аспектом маніпулювання й контролю слугують штучні мови, зазвичай покликані на заміну позначуваного поняття, що є вигідним для пануючої ідеології. Як слушно зазначає М. Б. Гриценко, однією з ознак створення такої мови є евфемізація, тобто заміна невлучних у певному контексті слів і виразів. Серед головних категорій евфемістичних конструкцій антиутопічних творів М. Б. Гриценко умовно виділяє політичні об'єкти і дії, партійні лозунги, дії влади, спрямовані проти громадян, та абстрактні поняття [23], з чим ми не можемо не погодитися у рамках нашого дослідження, адже "новомова" Дж. Орвелла та "надсат" Е. Берджесса є невід'ємними складовими індивідуально-авторських стилів цих двох письменників. Реалізація усіх вищезгаданих характеристик у картині світу антиутопії постає як прояв змішування жанру антиутопії з науковою фантастикою, а їх репрезентація на мовностилістичному рівні становить перспективу перекладознавчого дослідження обох жанрів.

Таким чином, дослідження жанру антиутопії неминуче поширюється на розгляд суміжних з нею жанрів, серед яких особливої уваги заслуговують фантастика і фентезі. Термін "фантастика" в широкому значенні, який був введений до літературного обігу Шарлем Нодьє в 1830 році, викликав значний інтерес з боку літературознавства у 1900-1920 роки. Його розглядали як художній метод, літературний жанр, особливий вид світосприйняття. Фантастика як художній метод дозволяла осмислити зміну соціальної і морально-світоглядної парадигми, що відбулася в результаті численних революцій і воєн; вона порушила низку актуальних проблем: значення науково-технічного прогресу в історії людства, відповідальність ученого за результати наукових винаходів, можливість побудови ідеального суспільства тощо.

Фантастика відіграє важливу роль у формуванні поетики антиутопії, однак зрозуміло, що не кожен фантастичний твір можна вважати антиутопією. Фантастика виконує дві важливі функції у формуванні

антиутопічної картини світу. По-перше, вона сприяє розкриттю недосконалості існуючого порядку, по-друге – відображає негативні наслідки тих чи інших суспільних процесів. Виходячи з окресленого кола проблем, у контексті спорідненості з антиутопією, саме наукова фантастика становить значний інтерес для дослідників.

Термін «наукова фантастика» ("*science fiction*") був уведений в обіг Г. Гернсбеком у 1926–1928рр. Поява наукової фантастики (далі – НФ) була викликана промисловою революцією XIX століття, стрімким розвитком природознавства, науки і техніки. Саме у той час відбуваються радикальні зміни в історії людства, які мали значний вплив на становлення класичної (Ж. Верн) і некласичної (Г. Веллс) НФ. Свого часу Жуль Верн, якого вважають основоположником науково-фантастичного роману, створив декілька романів у жанрі антиутопії, в яких передбачив багато науково-технічних винаходів, а також застерігав людство від імовірних негативних наслідків, які ці винаходи можуть спричинити. А. Т. Щедрін вважає, що попри неподібність творчості Жуля Верна і Герберта Веллса, усесвітня відомість їх творів засвідчили виникнення "протоглобалізованого" модерну сучасної НФ, яка поєднала і традиційну утопію, і роман-притчу, і нову антиутопію [167, с. 54].

Розквіт НФ припадає на початок XX століття, коли актуалізуються глобальні проблеми освоєння космосу, здійснення нових відкриттів та винаходів, передбачення розвитку науки і техніки. Щоправда, вже в середині XX століття автори творів у жанрі НФ починають розчаровуватися в своїх прогнозуваннях, тому все частіше виникають соціальна сатира й антиутопії-попередження. Якщо на початку 1950-х – в середині 1960-х років науково-фантастичні твори тяжіли до надмірно оптимістичного погляду на майбутнє, то наприкінці 60-х років НФ все впевненіше починає прямувати до антиутопії. На думку К. С. Долгіної, особливо поширеним змікшування жанрів антиутопії та НФ, представлене зображенням майбутнього з позиції

неминучого поглинення особистості тоталітарною системою, є у західній художній традиції [27, с. 32], хоча вітчизняна література теж прагне наслідувати цей канон.

С.Г. Шишкіна дефінує НФ як "раціональний жанр, що вирізняється уявним експериментом і створенням особливого хронотопу: це інший, найчастіше ірреальний або паралельний світ, що існує поза часом або в далекому майбутньому" [164, с. 27].

Головними рисами НФ, за О.В. Ковтун, є: 1) установка часу в майбутньому, в альтернативному всесвіті або в історичному минулому; 2) просторовий контекст, сцени в космічному просторі, в інших світах або на поверхні Землі, інші всесвіти чи паралельні реальності; 3) символи, які включають інопланетян, мутантів, андроїдів чи людиноподібних роботів; 4) футуристичні технології, такі як телепортація машин, комп'ютерів чи гуманоїдів; 5) наукові принципи, які є новими або які суперечать прийнятим законам природи (подорожі в часі, кротові нори, надсвітлова швидкість); 6) нові чи різні політичні й соціальні системи (антиутопія, постдефіцит, постапокаліпсис); 7) паранормальні здібності, такі як контроль розуму, телепатія, телекінез, телепортація тощо [62, с. 176].

Цікавий напрямок дослідження НФ спостерігаємо у П. М. Донця, який розглядає жанр у контекстуальному полі трансгуманізму. Дослідник вважає, що в сучасних зразках жанру НФ нерідко можна зустріти як позитивні зображення технологічно розвиненого людства, представленого андроїдами, кіборгами, роботами з високорозвиненим штучним інтелектом, еволюціонованими або мутованими представниками *homo sapiens* тощо, так і негативні перспективи еволюції суспільства, зумовлені антиутопічним ракурсом зображення людської біоінженерії та руйнівних технологій [28, с. 129].

За Ю. Є. Черніциною, домінантною лінгвальною рисою фантастичного жанру є наявність у ньому квазітермінів і квазіреалій, які є особливими

новоутвореннями, що вирізняють цей жанр серед інших і становлять безумовний інтерес з позиції перекладу. Серед пріоритетних шляхів вирішення проблеми перекладу таких одиниць дослідниця виокремлює введення неологізму (шляхом застосування кальки та напівкальки), заміну реалії реалією, наближений і контекстуальний переклад [158, с. 12]. Наявність такого спільного мовного параметру, як okazіональні інновації на позначення квазіреалій альтернативного світу, є важливим теоретико-методологічним чинником з позицій перекладознавства, оскільки однакові стратегії, способи та прийоми іншомовного відтворення цих одиниць дають можливість теоретикам перекладу поширювати напрацьований досвід на суміжні жанри.

На думку К. С. Долгіної, іншою важливою ознакою НФ є фантастична вигадка, в основі якої лежить наукове відкриття. Сюжет у науково-фантастичному творі вибудовується з установкою на достовірність, відповідно, читач сприймає описаний світ як такий, що може існувати в реальній дійсності. На противагу НФ, антиутопія орієнтує читача на образ майбутнього, точніше кажучи, на застереження від нього [27, с. 33].

Відштовхуючись від питань, піднятих у науково-фантастичних творах С. Лема, І. Б. Кияк окреслює загальні питання, які стоять перед НФ в цілому: проблеми загальнофілософського характеру, науково-технічного прогресу, його соціальні аспекти, проблеми місця і ролі людини у Всесвіті, воєнна, антивоєнна, антитерористична тематика, наукові проблеми природи простору і часу, уявлення про мікро- і макросвіти; проблема «людини-машини» тощо [59, с. 423]. Зауважимо також, що схожі проблеми постають перед антиутопією, яка має на меті застерегти людину від деморалізуючого впливу суспільного устрою і науково-технічних досягнень.

Цікаво, що художню антиутопію, так само як і фентезі, найчастіше не розглядають як самостійні жанри. Натомість, багато дослідників включають їх до системи піджанрів НФ. А. В. Григоровська пропонує класифікацію

концепцій жанру антиутопії, що ґрунтується на дихотомії "утопія – антиутопія". У рамках цього підходу дослідниця виділяє шість основних концепцій: антиутопія як реалізована утопія; діалог утопії та антиутопії; антиутопія як пародія на утопію ("антижанр"); антиутопія як жанр наукової і соціальної фантастики; антиутопія як історичний етап розвитку утопії; антиутопія як третинний жанр, "метажанр" або як жанровий різновид утопії [22, с. 10].

Подібною ж думки дотримується І. Б. Кияк, яка стверджує, що для характеристики різновидів фантастичної літератури варто послуговуватись поняттям "метажанр", адже він є менш жорстко організованою міжродовою структурою. Таким чином, "наукова фантастика, фентезі, альтернативна історія, утопія й антиутопія є складовими фантастики як метажанрової системи" [58, с. 6].

Так само, досліджуючи інтертекстуальні та жанрово-стильові параметри фантастичної літератури, С. М. Олійник диференціює антиутопію як жанр фантастики. Дослідниця розробляє класифікацію жанрів і піджанрів фантастичної літератури, що ґрунтується на принципі модальності фантастичного, тобто його відношення до дійсності:

1) раціональна фантастика – жанр літератури про незвичайне із особливим типом вимислу, який ґрунтується на раціональному поясненні фантастичних образів, подій, явищ та залученні науково-технічного і соціально-культурного досвіду людства певного періоду. У межах цього жанру дослідниця виділяє такі піджанри: історична раціональна фантастика (альтернативна історія, криптоісторія), пригодницько-розважальна раціональна фантастика (космічна одісея, детективна фантастика, гумористична фантастика), наукова (прикладна) раціональна фантастика, соціально-психологічна раціональна фантастика (утопія, роман-застереження, антиутопія (кіберпанк та постапокаліптика);

2) фентезі – жанр літератури про незвичайне, в основу якого покладений особливий тип вимислу, що передбачає адетермінативне (магічне, чарівне тощо) розгортання сюжету, залучення ірраціонального досвіду та паралогічних механізмів людського мислення. С. М. Олійник називає наступні різновиди фентезі: містико-філософське, метафоричне, "жахливе" або "чорне", героїчне або "меча і чаклунства" (епічне та ігрове), гумористичне [94, с. 12].

В. Мастиляк також здійснює спробу класифікувати сучасну фантастику. Серед основних фантастичних жанрів дослідниця виділяє фентезі (*fantasy*), наукову фантастику (*science fiction*), фантастику жахів (*horror*), космічну одісею (*space opera*), несамоовиту прозу (*weird fiction*), кіберпанк (*cyberpunk*), утопію (*utopia*) й антиутопію (*dystopia*) [77, с. 91].

На противагу підходу, в межах якого антиутопія є складовою фантастики, І. В. Желтікова і Д. В. Гусєв висловлюють зовсім іншу точку зору, відносячи і антиутопію, і фантастику, і фентезі до есхатологічної літератури – абсолютно нового жанру літератури, який перебуває в процесі формування [39, с. 29]. Есхатологія (від грецьк. *eschatos* – останній, *logos* – вчення) – релігійне вчення про кінцеву долю людства і світу, яка є однією з провідних тем конфесійної футурології і включає прогнозування кінцевості цивілізаційного розвитку, демографію, соціальні та екологічні катаклізми тощо [26, с. 143].

На противагу підходам згаданих вище науковців, Н. І. Зражевська вважає, що жанр антиутопії є самостійним жанром, більше того, "найбільш розвиненим жанром медіакультури" [46, с. 10]. Дослідниця стверджує, що антиутопія активно використовує апокаліптичні та постапокаліптичні мотиви, які створюють передчуття загибелі світу, неминучої катастрофи, деградації особистості. Проте авторка наголошує, що жанр антиутопії не завжди пов'язаний з апокаліптичними наративами, інколи його мотиви



репрезентовані в антиутопії як моторошне майбутнє без надії, сутність якого є гіперреальною і не може бути раціонально поясненою.

Думку Н. І. Зражевської розділяє О. Нагачевська, стверджуючи, що активне зміщення парадигми моральних та етичних цінностей зумовлює посилення інтересу читачів до творів-попереджень, якими є романи-антиутопії. Відтак, антиутопія є потужним джерелом, з якого черпає енергію постапокаліптична література, запозичуючи здебільшого негативні моделі розвитку соціуму та культури в майбутньому. Таким чином, антиутопія виступає автентичним жанром, який є матеріалом для вибудовування нових цікавих жанрів [85, с. 298].

Проте, ці визначення й класифікації жанрів є досить умовними. Грань, що визначає межі певного жанру, є майже невидимою. Спостерігається постійне взаємопроникнення жанрів, вони постійно переплітаються й утворюють абсолютно нові жанри або привносять інакші відтінки у вже існуючий жанр, таким чином уподібнюючи його до тих, що є суміжними з ним. У такому випадку доречно вести мову про поліжанровість: один і той же твір може бути віднесений до різних жанрів "через поліморфність структури та багатогранність жанрового змісту, не виявляючи домінантні ознаки, а навпаки, ускладнюючи розуміння загальних тенденцій розвитку жанру в контексті культури" [57, с. 360].

На відміну від НФ, яка орієнтується на пошук нових світів і моделювання нової реальності, антиутопія розповідає про набагато реальніші та впізнаваніші речі. Однак, на думку Б. Ланіна, це не означає, що антиутопія і фантастика різняться між собою; навпаки, антиутопія активно використовує фантастику як прийом [72, с. 160]. Такої ж позиції дотримується С. Г. Шишкіна, яка запевняє, що з розвитком науки і техніки складові тріади "утопія" – "антиутопія" – "НФ" стають все більше нерозривними. Дослідниця стверджує, що антиутопічні мотиви, несміливо використовувані авторами-фантастами в першій половині XX століття, стають все більш домінуючими в

другій його половині [164, с. 27]. На підтвердження цієї точки зору виступає І. Б. Кияк, наполягаючи на тому, що деформація реальності з використанням фантастичних, гротескних та алегоричних прийомів, що дуже часто спостерігається в антиутопіях, "обумовлює використання сатиричних, філософських, казкових, фантастичних різновидів умовності для надання антиутопічній картині світу багатогранності та філософської глибини загальнолюдських проблем" [58, с. 11].

Розглянувши низку підходів до визначення аналізованих жанрів, ми не підтримуємо точку зору, що антиутопія є складовою фантастики. У нашому дослідженні антиутопія фігурує як повноцінний самостійний жанр, який є периферійно дотичним із жанром НФ.

Іншим цікавим жанром, що є частково суміжним з антиутопією, окрім НФ, постає фентезі – жанр, заснований на використанні міфологічних і казкових мотивів, коріння яких сягає давніх легенд, епосів та міфів. Жанр, що виник наприкінці XIX століття, пізніше зазнав інтенсивного розвитку під впливом творчості Джона Рональда Рауела Толкіна, зокрема його фентезійного роману *"The Hobbit, or There and Back Again"* (*"Гоббіт, або Мандрівка за Імлисті гори"*), дослідженню якого присвячена значна кількість наукових розвідок [146, с. 337; 112, с. 109].

На думку В. Яремчук, витоки жанру фентезі лежать у творчості британського письменника XX століття Еріка Рюкера Едісона, який надихнув Дж. Р. Р. Толкіна і К. С. Льюїса написанням роману *"The Worm Ouroboros"* (*"Змій Уроборос"*, 1922 р.) і призвів до утвердження жанру фентезійного роману [169, с. 272]. В основі сюжету фентезі зазвичай лежить своєрідний квест – пошук магічного предмету або зілля. На думку Н. Кірюшко, пошук / квест, який виступає домінантною жанрово-сюжетною лінією фентезі, представлений у НФ та антиутопії мотивом подорожі [56, с. 281]. Персонажами фентезі постають ельфи, гноми, чаклуни, відьми, феї тощо, що створює бажаний автором ефект дивного, фантастичного, ірреального,

магічного. Якщо НФ активно послуговується використанням вже наявного термінологічного апарату мови і, особливо, квазітермінології, то для фентезі характерним є оперування квазіреаліями – одиницями, покликаними на позначення вигаданих об'єктів. Н. С. Савицька вважає, що першопричиною створення такого ефекту є ескапізм – усвідомлена втеча від реальних проблем сучасної дійсності [128]. Такої ж думки дотримується І. В. Шпак, визначаючи ескапізм як одну з властивостей фентезі, завдяки якій "втомлений від повсякденної рутини, турбот і тягот життя, від змін і хвилювань читач береться саме за фентезійну книгу, щоб поринути в нереальний світ, який так не схожий на справжній світ за вікном" [166].

Світи фентезі, подібно до фантастичних і антиутопічних, позбавлені географічної і часової конкретності, події відбуваються в умовній реальності, найчастіше в паралельному світі або у світі майбутнього. Характерною для світу фентезі є циклічність часу, наявність певної наріжної події, що розділяє структуру твору на два відрізки – до та після неї. На думку В. Черевченко, найголовнішими рисами жанру фентезі є фантастичні елементи, включені у внутрішньо цілісне місце дії, а незмінною темою – запозичення з міфології та фольклору [155, с. 251].

У творах жанру фентезі зазвичай зображується світ, сконструйований без суворої причинно-наслідкової детермінації, у ньому може відбутися будь-яка подія чи вчинок. Часто герої фентезі так само не мають чіткої полярної оцінки; вони набувають то позитивних, то різко негативних характеристик, які присвоюються їм на основі їх вчинків. У будь-якому творі в межах фантастичного жанру важливе місце посідає мовлення персонажів як засіб "виписування вигаданої дійсності, який не тільки характеризує самих героїв твору, а й додає реальності нереальному світу" [112, с. 109]. Переклад елементів персонажного мовлення вимагає від перекладача винахідливості та креативності, адже оригінал містить велику кількість оригінальних фонетичних, лексико-семантичних, синтаксичних, стилістичних прийомів,

які постають жанротворними відносно фантастики, фентезі й антиутопії і значно ускладнюють процес їх адекватної передачі засобами мови перекладу. Через мовлення головних героїв розкривається не лише їхній внутрішній світ, риси характеру та суспільний статус, але й ставлення до навколишньої дійсності. Як визначає В. В. Кизилова, важливою об'єктивно-літературною категорією, що знайшла вияв у фантастиці і фентезі, постає пригода, її атмосфера і характер [55, с. 127].

Визначною характеристикою світу фентезі є надзвичайний реалізм абсолютно нереального світу, що робить його нереальність відносною, тобто створений альтернативний світ може виглядати нереальним у випадку сприйняття його за допомогою здорового глузду, однак у випадку, коли здоровий глузд набуває іншої моделі сприйняття, фентезійний світ постає досить реалістичним.

Н. Ситник вважає, що фентезі багато в чому успадкувала риси фольклорної чарівної казки. Прояв цього дослідниця спостерігає в поетапній організації сюжетної лінії: вихід протагоніста з дому, його зустріч із помічниками та опонентами, випробування, виконання завдання, повернення додому з певним надбанням [133, с. 231]. О. І. Манахов вбачає джерело фентезійної літератури в лицарському романі як одному з центральних оповідних жанрів середньовічної літератури, головний герой якого – лицар, який веде боротьбу задля слави, кохання чи релігійно-моральної досконалості [76, с. 115]. Дослідники також виокремлюють низку піджанрів фентезі, що ґрунтуються на трьох напрямках літератури фентезі (класичний, історичний та науковий): героїчне, епічне, темне, історичне, міфологічне, біологічне тощо.

О. М. Каленіченко веде мову про подвійне кодування творів, яке є характерною особливістю постмодернізму. Дослідник розглядає роман Г. Л. Олді як дворівневу структуру: перший рівень він дешифрує як фентезі, на другому визначає антиутопічне спрямування, виражене постановкою

важливих духовно-моральних проблем [52]. Аналогічну, хоча й протилежну, тенденцію помічаємо в аналізованих романах-антиутопіях, де на вторинному рівні знаходяться ознаки НФ і фентезі.

Так, спираючись на твердження, що антиутопія нерідко існує не лише в "чистому" вигляді, але й утворює нові змікшовані жанрові утворення, послуговуючись елементами інших споріднених жанрів, визначимо жанрові різновиди художньої антиутопії, що містять у собі їх ознаки:

1) "чиста" (класична) антиутопія (романи *"Мы"* (1920 р.) Є. Замятіна; *"Brave New World"* (*"Прекрасний новий світ"*, 1932 р.) О. Гакслі; *"1984"* (1948 р.) Дж. Орвелла);

2) антиутопія з елементами НФ (романи *"Fahrenheit 451°"* (*"451° за Фаренгейтом"*, 1953 р.) Р. Бредбері; *"Clockwork Orange"* (*"Механічний апельсин"*, 1962 р.) Е. Берджесса;

3) антиутопія з елементами НФ та фентезі *"The Hunger Games"* (*"Голодні ігри"*, 2008 р.), *"Catching Fire"* (*"У вогні"*, 2009 р.), *"Mockingjay"* (*"Сойка-переспівниця"*, 2010 р.) С. Коллінз; *"Divergent"* (*"Дивергент. Нескорена"*, 2011р.) В. Рот);

4) сатирична повість-притча *"Animal Farm"* (*"Хутір тварин"*, 1945 р.) Дж. Орвелла);

Антиутопічну байку-алегорію нами навмисно виділено в окрему категорію, оскільки повість Дж. Орвелла не входить до великої тріади антиутопій, проте вона є яскравим проявом сукупності антиутопічних рис, сконцентрованих в одному тексті. Накладення рис антиутопічного, фантастичного та фентезійного жанрів, яке візуально демонструє спільність художньо-композиційних та стилістичних домінантних рис трьох жанрів, можна зобразити у вигляді діаграми (див. Додаток Б).

## 1.2. Жанрова своєрідність роману антиутопії в оригіналі та перекладі

До визначення антиутопії як літературного явища та об'єкту жанрової теорії перекладу, яка допомагає поєднати загальну теорію перекладу з проблемами індивідуального стилю, як авторського, так і перекладацького [69, с. 282], залучається поняття *жанрово-стильової домінанти* (далі – ЖСД). Жанрова теорія перекладу, за І. Є. Шаргай, "через вивчення комунікативно-прагматичних особливостей текстів різних стилів та жанрів виявляє їх ЖСД, тобто сукупності мовних, композиційних і прагматичних ознак даних текстів" [162].

Аналізуючи жанрову своєрідність антиутопії, пропонуємо опиратися на упроваджену О. В. Ребрієм модель комплексного дослідження художнього тексту, яку перекладознавець характеризує як *лінгвохудожню*. Лінгвохудожня модель поєднує у собі чотири компоненти, які забезпечують цілісність аналізу тексту з перекладознавчої, мовознавчої та літературознавчої позицій – образний, текстуальний, прагматичний і мовний. Аналіз образної складової спрямований на визначення взаємодії між образами оригінального і перекладного текстів та необхідності трансформацій при відтворенні формально-сміслової організації тексту [111, с. 250]. Так, перекладознавець пропонує трирівневу структуру, яка формує образи текстів оригіналу та перекладу. Перший рівень, мікрообрази, науковець пропонує типологізувати як мовні та/або стилістичні одиниці, які, об'єднуючись у групи, складають макрообрази – тобто художні образи в літературному розумінні. Мегаобрази, які займають третій щабель в ієрархії, формуються сукупністю макрообразів і визначаються домінантою художнього твору [там само, с. 254].

Суголосною з лінгвохудожньою моделлю О. В. Ребрія видається нам триярусна структура, запропонована Ю. А. Обелець у дослідженні можливих

світів. Дослідниця визначає можливий світ художнього тексту як "унікальний конструкт із власною складною ієрархічною структурою, що може бути представлена у вигляді триярусного утворення" [90, с. 11]. Під триярусною структурою дослідниця має на увазі мікро-, макро- та мегарівень, які втілюються в художньому тексті у вигляді персонажних та сюжетних ліній або їх множинності.

У цьому ж руслі протікає дослідження О. Склярєнко ЖСД як лінгвістичного феномену, тобто як "сукупності маркованих стилістичних складових, що вирізняються в художньому тексті на жанровому (макростилістичному) та стилістичному (мікростилістичному) рівнях і визначають специфіку ідіостилю будь-якого автора в межах обраного ним жанру" [134, с. 254].

Беручи за основу розробку О. В. Ребрія та спираючись на визначення Ю. А. Обелець та О. Склярєнко, апелюємо до мегаобразного рівня як до комплексу характеристик, що охоплюють весь простір фантастичної художньої картини світу антиутопії з усіма її ознаками та особливостями. Макрообразний (макростилістичний) рівень ми розглядатимемо як комплекс сюжетно-образних характеристик, які утворюють художній простір антиутопічного жанру; мікрообразний (мікростилістичний) рівень визначається високим ступенем перекладознавчої конкретики, оскільки репрезентований сукупністю мовностилістичного масиву, спрямованого на відтворення макро- та мегаобразних стилістичних особливостей в українському перекладі. Так, пропонуємо проаналізувати особливості жанру антиутопії за таким *алгоритмом*: спершу має бути висвітлена жанрова художня, сюжетна, композиційна, персонажна тощо своєрідність антиутопічного роману XX ст., її ключові риси, які вирізняють цей жанр з-поміж численних інших жанрів. Наступним кроком буде дослідження художньої картини світу антиутопії, що дозволить виявити переважно застосовувані засоби та риси, які формують її тло. Завершенням аналізу

виступатиме характеристика та аналіз того мовного та стилістичного матеріалу, який домінує у відтворенні художньої картини світу та індивідуально-авторського стилю письменника.

**1.2.1. Особливості жанрової організації роману-антиутопії та їх відтворення засобами мови перекладу.** Жанрові особливості перекладу традиційно привертають пильну увагу перекладознавців, оскільки приналежність оригіналу до певного жанру "може чинити вплив на характер перекладацького процесу та вимагати від перекладачів використання особливих методів та прийомів", зумовлюючи тим самим "стилістичні характеристики тексту перекладу, а отже й необхідність вибору таких мовних засобів, що характеризують аналогічний функціональний стиль уже в мові перекладу" [64, с. 109].

Відомо, що приналежність певних художніх творів до відповідного жанру визначається низкою специфічних рис, що об'єднують ці твори. При перекладі українською мовою англomовні оригінальні тексти повинні бути адаптовані з урахуванням стилістичних і жанрових норм, адже відсутність у тексті перекладу автохтонних ЖСД може призвести до суттєвих жанрових змін, унаслідок чого жанр тексту перекладу не відповідатиме жанру тексту оригіналу. Антиутопічний жанр, як і будь-який інший, характеризується рекурентними сюжетно-композиційними ознаками, які вимагають від перекладачів високого рівня компетентності, аби індивідуально-авторський стиль не був затьмарений стилем перекладача, в результаті чого може вийти абсолютно новий твір. Відтак, спершу пропонуємо простежити ключові композиційні ознаки роману-антиутопії (композиційні домінанти), проаналізовані дослідниками жанру, задля того, щоб отримати можливість всеохопно проаналізувати мовний матеріал, залучений для їх висвітлення, що дозволить нам вийти на рівень мовностилістичних домінант.



У першу чергу неможливо знехтувати тим фактом, що важливим жанротворним елементом не лише антиутопії, а й будь-якого художнього твору слугує його заголовок. Це саме той фрагмент тексту, який володіє особливою прагматикою, вміщує в собі особливу художню структурну та семантичну взаємодію, здійснює першочерговий вплив на читача, стимулюючи розуміння того, про що йдеться у творі. Н. А. Сребрянська дійшла висновку, що заголовки антиутопічних творів мають свої особливості. Дослідниця не заперечує, що заголовкам антиутопій притаманні класичні функції заголовків будь-якого твору, а саме конкретизуюча та генералізуюча, перспективна і номінативна, прогностична тощо. Проте, порівняно з іншими жанрами, антиутопія не презентує у заголовку персонажа, місце або час дії. На думку дослідниці, якщо навіть одну із цих деталей можна знайти у заголовку, вона покликана на те, щоб показати перевернутість часу та ірреальність подій, що ми можемо спостерігати в заголовку роману *"1984"* Дж. Орвелла [138, с. 43]. Крім того, на особливу увагу заслуговують багатозначність, імпліцитність та підтекст заголовків окремих антиутопій, які є невід'ємним компонентом формування антиутопічного жанру.

Наприклад, заголовок роману *"1984"*, також відомого як *"The Last Man in Europe"* (*"Остання людина в Європі"*), і досі викликає дискусії з приводу його тлумачення. По-перше, існує думка, що автор просто переставив місцями дві останні цифри в даті написання роману – 1948 рік. По-друге, спостерігається певна алюзивність із столітньою річницею заснування фабіанського суспільства. По-третє, роман слугує своєрідним реверансом у бік роману Джека Лондона *"The Iron Heel"* (*"Залізна п'ята"*, 1908 р.), в якому політичний рух набирає сили у 1984 році [221].

Жанротворними в антиутопії постають поняття "людина" і "влада", які протистоять один одному: людина протистоїть силам, що руйнують її природне буття; влада, в свою чергу, намагається знищити будь-які прояви

індивідуальності. В антиутопічній державі найбільшим злом вважається думка, адже вона породжує унікальність людської свідомості та формує здатність до незалежної оцінки. Влада сприяє знищенню будь-яких особистісних проявів, емоцій і фантазій, які ведуть до переслідування і суворого покарання. Політика такої влади спрямована на створення суспільства, заснованого на рівності й однаковості усіх громадян.

Антиутопічна система художнього твору позбавлена людського чинника, вона є деперсоналізованою. Така система зазвичай існує не заради суспільства, а заради самої себе. Вона створює тип людини, яка буде готовою до контролю і маніпулювання, таким чином унеможливлючи появу духу боротьби і бунту. Антиутопія змушує людину відмовитися від релігії і вірити лише у систему, партію, державу, що зводить саму релігію до абсурду.

Важливим компонентом антиутопічної картини світу є образ природи, протиставлений урбаністичним описам геометрично ідеальних (Є. Замятін) або зруйнованих (Дж. Орвелл) будівель та міст. Природа, на противагу тьмяності, похмурості, штучності, замкненості простору, в якому відбуваються ключові події, розкриває первісну сутність людини, пробуджує в ній невідомі, і, що важливо, заборонені емоції, змушує її відчувати природний інстинкт, який влада активно придушує. У романі О. Гакслі людям взагалі штучно прививають нелюбов до природи, яка лише відволікає від того, щоб приносити користь суспільству. Тому для створення яскравого контрасту між такими різними локаціями автори вкрай барвисто змальовують розмаїття живого світу, що не менш майстерно має бути відтворено і в перекладі. На противагу таким образам, письменники не шкодують художніх засобів для зображення похмурої дійсності світу майбутнього, в якому мешкають герої антиутопій. Це можуть бути як напівзруйновані приміщення й обезлюднені міста, так і високорозвинені науково-технічні центри, які є примарним образом суспільного розвитку й добробуту.

Невід'ємним компонентом будь-якого роману антиутопії є мотив стіни, який, за Ю. А. Жадановим, є традиційним для антиутопії і містить у собі "карально-репресивний смисл" [38, с. 144]. Образ стіни, присутній у всіх аналізованих зразках жанру, кидає своєрідний виклик перекладачеві, адже він найчастіше є репрезентованим на мовному рівні у вигляді (квазі)топоніму. Найпершим і найяскравішим зразком відгородження певного соціуму майбутнього є *Зелёная Стена* Є. Замятіна, яка протиставляється геометрично довершеному місту з непорушного скла:

*И вот уже второй катет: круговая дорога у подножия Зеленой Стены. Из необозримого зеленого океана за Стеной катился на меня дикий вал из корней, цветов, сучьев, листьев – встал на дыбы – сейчас захлестнет меня, и из человека – тончайшего и точнейшего из механизмов – я превращусь...* (Замятин, Мы).

Г. Зільбург, український психоаналітик, який емігрував до США і вже там у 1924 році здійснив переклад роману, відтворює квазітопонім шляхом застосування кальки і не шкодує стилістичних засобів задля відтворення барвистої неорганізованності природнього світу за межами Єдиної Держави, створеної Замятіним:

*Soon I reached the road running along the Green Wall. From beyond the Wall, from the infinite ocean of green, there arose toward me an immense wave of roots, branches, flowers, leaves. It rose higher and higher; it seemed as though it would splash over me and that from a man, from the finest and most precise mechanism which I am, I would be transformed into...* (Zilboorg, We).

Стіна у прекрасному світі О. Гакслі та в трилогіях антиутопій "Голодні ігри" С. Коллінз та "Дивергент" В. Рот представлена у вигляді парканів, які знову ж таки відгороджують суспільство від навколишнього світу. О. Гакслі описує дикунську резервацію (*The Savage Reservation*), розташовану в межах Світової Держави, яка лишилася єдиним осередком традиційного способу життя, куди не проникли високонаукові досягнення та технології. Стіна, яка

оточує резервацію, фігурує в О. Гакслі як *high-tension wire fence*, і відтворюється С. Маренком як *дротяна огорожа під високовольтною напругою* (Маренко, Прекрасний новий світ).

С. Коллінз експериментує з уведенням в текстову площину електричного паркану, який відділяє Округ 12 від забороненої території за його межами:

*Separating the Meadow from the woods, in fact enclosing all of District 12, is a high chain-link fence topped with barbed-wire loops.* (Collins, The Hunger Games).

Вражаюче схожим на паркан в Окрузі 12 є паркан, що оточує місто Чикаго в його футуристичній іпостасі в романі В. Рот:

*In front of me is a chain-link fence with barbed wire strung along the top.* (Roth, Divergent)

Відтворення лексеми *a fence* у згаданих романах відбувається за рахунок гіпонімо-гіперонімічних трансформацій: С. Маренко використовує загальне поняття *огорожа*, не роблячи акцент на її типі, що збігається зі значенням англійського відповідника; перекладачі інших двох романів, К. Плугатир та Н. Вишневська, відтворюють лексему за допомогою гіпоніму *паркан*. Отож, як бачимо, навіть якщо мотив стіни є представленим лексемою узуального вжитку, а не квазітопонімом, це передбачає вибір перекладачем того чи іншого лексичного відповідника.

Окрім стійких жанрово-композиційних ознак, образів та мотивів, дослідники виокремлюють стереотипні риси, якими відзначається художня антиутопія: 1) змалювання певної держави або суспільства, їх політичної структури; 2) зображення дії в далекому майбутньому; 3) розкриття світу зсередини, через бачення його окремими мешканцями, що відчують на собі його закони і є представленими в якості ближніх; 4) показ негативних явищ у житті соціалістичного суспільства, класової моралі, нівелювання особистості; 5) розповідь від імені героїв у формі щоденника, нотаток; відсутність опису

домашнього житла і родини як місця, де панували свої принципи і духовна атмосфера; 6) притаманність мешканцям антиутопічних міст рис раціоналізму й запрограмованості [24].

Подібної позиції щодо домінантних рис антиутопії дотримується І. Д. Тузовський. Серед базових ознак жанру дослідник виділяє: 1) негативну домінанту твору, зумовлену похмурістю оповіді; 2) відмінність системи цінностей конструйованого суспільства від звичної для читача соціальної картини; 3) існування у створеному автором суспільстві групи "незадоволених" порядком індивідів; 4) моделювання негативного образу майбутнього суспільства [145, с. 143].

Вчений вважає, що антиутопічні твори мають монофакторну природу, тобто їх домінантою є, зазвичай, одна із сторін соціальності або комплекс взаємопов'язаних рис. На формування негативної моделі майбутнього впливає низка чинників, а саме: перенаселення, панування тоталітарної форми влади, деградація культури, споживацький апофеоз, несприйняття чужої етнічної й культурної системи цінностей, соціальний страх перед ядерною війною, відчуження людського в людині, зникнення особистісного компоненту буття, машинізація соціальних відносин тощо. Серед вторинних ознак антиутопії автор розглядає соціальну стагнацію, негативні соціально-політичні форми (зокрема, тоталітаризм), мутацію соціальних інститутів і деформацію соціальних відносин, репресивний характер соціуму, домінування в соціальному житті політичної ідеології [там само, с. 144]. Такі риси простежуються в більшості аналізованих антиутопій, зокрема в романах *"Прекрасний новий світ"* О. Гакслі, *"1984"* Дж. Орвелла, трилогіях *"Голодні ігри"* С. Коллінз та *"Дивергент"* В. Рот, *"451 за Фаренгейтом"* Р. Бредбері тощо.

На основі проведеного порівняльного аналізу романів-антиутопій Є. Замятіна *"Ми"*, О. Гакслі *"Прекрасний новий світ"* і Дж. Орвелла *"1984"*, О. Л. Дашко також дійшла висновку, що константними для роману-

антиутопії є такі структурні риси: 1) розвиток подій у замкненому просторі; 2) вирішення проблеми взаємовідносин людини і суспільства, яка реалізується за допомогою мотивів спротиву, втрати духовності, кохання тощо; 3) протиставлення міського життя природі, викриття "ненатуральності" законів політичної системи; 4) наявність фантастичного елементу; 5) просторово-часова впізнаваність, яка відрізняє антиутопію від утопії; 6) висловлення авторами побоювань стосовно розвитку тоталітарних систем, які деструктують мораль [25, с. 46].

Е. Геворкян здійснює порівняльний аналіз романів Є. Замятіна, О. Гакслі та Дж. Орвелла і доходить висновку, що попри те, що автори та їх романи є дуже різними за стилістичними та ідейними ознаками, вони все ж таки є суміжними за низкою критеріїв. Автор постулює, що політичні та технологічні процеси століття призводять до руйнування існуючих соціальних структур, розпаду сім'ї, пригнічення особистості, маніпулювання свідомістю [18, с. 10], з чим ми однозначно погоджуємося в рамках нашого дослідження.

Спираючись на аналіз вищезгаданих антиутопій, Ю. А. Жаданов, відомий дослідник жанру, виокремлює основні постулати, на яких базується жанр, на противагу тим, що є притаманними утопії:

1) у негативній утопії зображується традиційно досконале суспільство, в якому автор реалізує основні положення позитивної утопії, надаючи їм завершеного вигляду;

2) відбувається переорієнтація з умовно-позитивного ідеалу (утопія) на умовно-негативний (антиутопія);

3) пародіювання традиційних утопічних канонів;

4) на противагу утопії, яка акцентує увагу на детальному зображенні соціальних інститутів ідеального суспільства, метою антиутопії є художнє відображення життя людини в суспільстві майбутнього, її почуття та переживання;

5) замість традиційного утопічного конфлікту між мрією й дійсністю спостерігається протистояння між особистістю та системою;

6) простежується збагачення художніх образів та взаємовідносин персонажів;

7) утопічного героя-мандрівника змінює антиутопічний герой-бунтівник;

8) наскрізною є проблема свободи особистості;

9) ключовим мотивом антиутопії завжди постає застереження автора, що реалізація утопічних ідей та принципів на практиці виявляється профанацією мрії і призводить до створення жорстокого тоталітарного суспільства [36, с. 28].

М. В. Іконнікова виділяє такі риси антиутопії:

1) проекція на уявну спільноту тих рис сучасного авторові суспільства, які викликають його найбільше неприйняття;

2) розташування антиутопічного світу на відстані – у просторі або часі;

3) опис притаманних для антиутопічного суспільства негативних рис таким чином, щоб виникало відчуття кошмару;

4) у реальних творах антиутопічного жанру – саме в силу подвійності антиутопії – найчастіше суспільство, представлене у цілому як антиутопічне, одночасно розкривається і з боку своїх знаходжень [48].

Цікаву точку зору висловлює О. Михед, стверджуючи, що в основі антиутопії лежить реаліті-шоу, яке є важливим екстралітературним чинником формування реаліті-роману – жанрового різновиду, що утворився на початку 2000-х років як виразник тенденції зближення культури і медіа [83, с. 69]. Між антиутопією і реаліті-шоу виникає потужний інтертекстуальний зв'язок завдяки подібності принципів, на яких вони засновані: обмеженість простору, що неминуче викликає зіткнення героїв; система контролю над учасниками, що посилює тиск на них та стимулює їх до дії; наявність певного елемента, який дозволяє героям розкрити світ своїх думок без зайвого тиску і контролю

тощо. Принцип реаліті-шоу знайшов своє відображення у трилогії *"The Hunger Games"* ("Голодні ігри", 2008 р.), *"Catching Fire"* ("У вогні", 2009 р.), *"Mocking jay"* ("Сойка-переспівниця", 2010 р.) С. Коллінз і романі-антиутопії Дж. Орвелла *"1984"*.

Негативне ставлення автора до зображуваного суспільства виражається через ставлення до нього головного героя. Якщо в утопічному суспільстві всі жителі перебувають у гармонії з устроєм, в якому вони проживають, антиутопія починається із сумнівів героя в безгрішності суспільства, яке декларує свою ідеальність. Фабула антиутопічного роману містить певні ключові епізоди: суперечку головного героя із своїм ідейним антагоністом; сцену громадянської непокори; трагічний фінал, який констатує поразку головного героя [71, с. 195]. Важливим жанротворним елементом антиутопії, як стверджує Л. Й. Цьох, є мотив непримиренності головного героя, що слугує ядром романного конфлікту. Він може бути зовнішнім, демонструючи непокору особистості існуючому порядку, або внутрішнім, розкриваючи персональну трагедію бунтівника [154, с. 261].

Відтак, важливою ознакою художнього твору, за О. М. Шапошник, є його антропоцентричне спрямування, тобто акцентуація важливості образу персонажа [161, с. 43]. На вершині системи персонажів роману-антиутопії перебуває головний герой, який зазвичай є ексцентричною особистістю. Він знаходиться в центрі світових криз і суперечностей, несе тягар соціальних, політичних й екзистенційних проблем. Протагоніст потрапляє в екстремальні ситуації, проходить перевірку на людяність і, найчастіше, не витримує її. Його внутрішні терзання так чи інакше призводять до загибелі – насильницького знищення системою або саморуйнування. З розвитком самого роману-антиутопії з'являються нові типи героїв: маргінальні особи, діти, політики тощо. Центральний конфлікт антиутопії – зіткнення людини й системи – має іронічно-пародійне завершення: особистість, що раніше протистояла системі, більше не ідентифікує її як ворога і втрачає власне "я".



В антиутопіях зображуються процеси моральної деградації особистості, відтворюються сцени масових убивств, війн, фізичних страждань, які втілюють ідею попередження людству. Значна увага приділяється дослідженням масової свідомості, оскільки поруч із головним героєм постає образ юрби, якою маніпулює влада, і якій ця юрба беззаперечно підкорюється [66, с. 12].

Г. Глодзь розрізняє три типи протагоністів романів-антиутопій: 1) ті, що були вільнодумцями від початку; 2) ті, які змінили лояльність на дисидентство; 3) ті, які до кінця залишилися лояльними владі [19, с. 332]. З огляду на аналізовані романи, ми ставимо під сумнів третю категорію персонажів і акцентуємо увагу на другій. Головні герої найчастіше потерпають від психологічного колапсу після того, як внаслідок певної ситуації їм відкривається жахлива реальність, яка змушує їх розпочати боротьбу проти системи. Такого краху зазнають нумер Д-503 у Є. Замятіна, Гай Монтег у Р. Бредбері, Беатрис Прайор у В. Рот. Щоправда, існує й категорія вільнодумців, як-от Катнісс Евердін у С. Коллінз, Бернард Маркс у О. Гакслі тощо. На нашу думку, доречно запропонувати четвертий тип протагоністів – ті, хто повстав проти системи, і зрештою був нею знищений. Яскравими представниками цієї категорії є головний герой роману "1984" Вінстон Сміт або тварини з хутору Дж. Орвелла.

Персонажна характеристика в романах-антиутопіях заслуговує особливої уваги в перекладознавчому аспекті. Письменники залучають різноманітні мовні засоби, спрямовані на зображення жителів можливих антиутопічних світів безликою сірою масою, в якій немає й натяку на індивідуальність. Суспільство нагадує інкубатор, кожен схожий на іншого, всі мають однакові думки, погляди й інтереси, нав'язані системою.

Керуючись тим, що мікрообрази (за термінологією О. В. Ребрія) реалізуються у вигляді мовних та стилістичних одиниць, і саме вони вибудовують характерологічні ознаки, вважаємо за доцільне покласти таку

образну методологію в основу аналізу персонажів та їх репрезентації в перекладі. При цьому важливо те, що трудність відтворення власних імен або персональних рис героїв художнього твору полягає не лише в банальному відтворенні антропонімів шляхом застосування транскодування, але й зумовлена вибором глобальної стратегії перекладу, яка скеровуватиме інтерпретатора у правильне русло.

О. М. Шапошник дотримується думки, що авторські способи зображення характерів варіюються відповідно до жанрової характеристики тексту: "Автор може надавати детальні портрети персонажів, як в оповіданні або романі, характеризувати героїв твору опосередковано – через їхні вчинки, як у фольклорних жанрах (казка, байка), або взагалі акцентувати увагу на діалогах персонажів, на їхніх жестах, рухах, паузах, як у драмі, комедії, трагедії" [161, с. 44].

Власні імена в романах-антиутопіях характеризуються в більшості випадків алюзивністю, що дозволяє віднести окремі їх зразки до категорії "промовистих" або смислових імен. Показовими в цьому сенсі видаються персонажні варіації О. Гакслі, які відкрито відсилають читача до Радянського Союзу – *Леніна Краун / Lenina Crowne* (алюзія на вождя СРСР Володимира Ульянова-Леніна), *Бернард Маркс / Bernard Marx* (алюзія на автора сакральної для СРСР праці "Капітал" Карла Маркса), *Поля Троцька / Polly Trotsky* (алюзія на Лева Троцького, революційного діяча та теоретика марксизму), *Сароджіні Енгельс / Sarojini Engels* (алюзія на ідейного соратника Маркса Фрідріха Енгельса). Особливою алюзивністю наділений персонаж Гакслі *Архіспівальник Кентерберійський / Arch-Community Songster of Canterbury*, прототипом якого є архієпископ Кентерберійський, духовний наставник Англіканської церкви, яка на початку XX століття ухвалила рішення про обмежене вживання контрацептивів, яке є одним з ідейно-змістових положень роману.

Особливого жанрово-стильового значення набуває алегоричність Дж. Орвелла, відтворена в повісті-антиутопії "*Animal Farm*", яка охоплює події від 1917 року і до епохи сталінізму та прозора натякає на революційних діячів. Так, кабани з ферми / хутору / колгоспу, як інтерпретують Орвелловий *farm* перекладачі байки, втілюють політичних лідерів Радянського Союзу: старий кабан *Old Major* (тут і далі послідовно у перекладах І. Шевченка (1947), І. Дибко (1984), О. Дроздовського (1991), Ю. Шевчука (1991) та Н. Околітенко (1992) – *Старий Марк / Марков / Старий Мер / Старий Майор / старий Майор*) є прототипом В. Леніна; кабан *Napoleon* (*Наполеон / Вісарйонов / Наполеон / Наполеон / Наполеон*) уособлює Й. Сталіна, який перейняв кермо влади від радянського вождя. Мотивом такої алюзивності Дж. Орвелла, на думку Р. Кухара, є те, що "англійському джентльменові й громадянину союдної тоді з СРСР Англії, не випадало, а може й не було дозволено називати звірюку Сталіна – кнуром "Сталіним", то й перейменував його у своїй книжці на незлюбленого англійцям «Наполеона»" [70, с. 8]. Кабан *Snowball* (*Білан / Давидович / Сніжок / Сніжок / Сноубол*) персоніфікує Лева Троцького; кабан *Squealer* (*Квікун / Нікітов / Крикунець / Пищик / Верескун*) асоціюється з радянським партдіячем В. Молотовим, правою рукою Й. Сталіна. Увесь "колгосп" радянських персоніфікованих постатей фактично "зітканий" з алюзивних маркерів, та не менш цікавим є їх відтворення українськими перекладачами.

Сучасна антиутопія "*The Hunger Games*" ("*Голодні ігри*", 2010 р.) американської письменниці С. Коллінз, яка у 2008 році сколихнула світ своєю книгою-бестселлером, також рясніє цікавими антропонімами. Імена персонажів роману розділені за суворим принципом і наділені глибоким символізмом. У романі зображені дванадцять Округів, підконтрольних Президентові Сноу, лідеру держави Панем зі столицею Капітолій – містом розкоші та достатку. Округи 1, 2, 3 розміщені ближче до столиці, тому є привілейованішими в засобах існування, решта ж Округів намагаються не

вмерти з голоду, важко працюючи та весь час перебуваючи під суворим наглядом охоронців у одностроях. Так, персонажні імена верхівки Панему представлені переважно іменами римського походження, відтак демонструючи благородство та шляхетність: *Коріолан / Coriolanus*, *Сенека / Seneca*, *Плутарх / Plutarch*, *Цезар / Cesar*, *Катон / Cato*, *Флавій / Flavius*, *Октавія / Octavia*, *Вінія / Venia* тощо. До того ж, сама назва країни є алюзією на латинську сентенцію "*Panem et circenses*" – "Хліба і видовищ", римські традиції простежуються у виїзді *трибутів* на арену на колісницях, а *Голодні ігри* нагадують гладіаторські бої. Мешканці Округів наділені переважно смисловими іменами, які "виконують не стільки номінативну, як характеристично-оцінюючу функцію" [60, с. 127], тобто розкривають внутрішній світ та характер своїх володарів. Наприклад, антропонім *Піма Мелларк / Peeta Mellark*, хоч і нагадує фонетично англійське ім'я *Peter / Pete* (*Пітер / Пім*), очевидно є okazіональною модифікацією лексеми *pita* у значенні "*лаваш, піма*", тобто вид хліба, адже він розкриває вид діяльності персонажа – пекарство. Багато власних назв у романі є фітонімами, як-от *Катніс / Katniss* (*стрілолист*), *Прим / Primrose* (*примула*), *Рута / Rue* (*рута*), *Денді / Buttercup* (*жовтець*). Прізвища персонажів також несуть у собі приховані смисли – куратор Округу 12 *Effie Trinket*, яка базикає без упину та більш за все полюбляє ексцентричні наряди (англ. *trinket* – дрібничка, дешева прикраса), у досить вдалому перекладі Уляни Григораш стає *Еффі Тринькіт*, що дозволяє перекладачці значною мірою зберегти фонетичну оболонку антропоніма і водночас розкрити його семантику.

Отже, нами були проаналізовані ключові риси жанру роману-антиутопії, що формують її мегаобразні характеристики, які забезпечують загальну впізнаваність цього жанру з-поміж дотичних. Жанр антиутопії, як і будь-який інший, містить рекурентні особливості, інакше кажучи, інваріантні ознаки, які формують жанрово-стильову специфіку тексту за допомогою мовностилістичних засобів, дослідження відтворення яких у перекладі є

нашою безпосередньою метою. Таким чином, вважаємо за необхідне дослідити ці ознаки, які мають назву ЖСД.

**1.2.2. Жанрові домінанти роману-антиутопії та особливості їх перекладу.** Термін "домінанта", запропонований К. І. Чуковським, був уведений у літературо- та перекладознавчий обіг на позначення особливостей певного стилю, напряму або жанру, які переважають за частотністю чи функціональністю. Жанрова домінанта є інваріантом жанру, його ядром, визначальними мовними і прагматичними характеристиками, що формують специфіку тексту. Ідентифікація жанрової домінанти є важливим аспектом для аналізу й інтерпретації художнього твору, адже вона дозволяє визначити межі між обов'язковим і факультативним у перекладі. Домінанта може бути визначена як "значущий елемент із низки йому подібних, який належить до лексичного ядра, має основне номінативне значення і несе важливий смисл тексту, що допомагає перекладачу передати ідеї твору іншою мовою" [43, с. 19]. Відтворення / невідтворення жанрової домінанти оригіналу в перекладі є критерієм оцінки відповідності вихідного тексту текстові перекладу. Відтак, магістральним напрямком нашого дослідження постає визначення ЖСД англomовних романів-антиутопій на мовному рівні та проблематика їх відтворення в українському перекладі.

ЖСД є центральним поняттям жанрової теорії перекладу, яка "допомагає поєднати загальну теорію перекладу з проблемами індивідуального стилю, як авторського, так і перекладацького" [69, с. 282]. Стильовий компонент ЖСД є стрижневим елементом будь-якого художнього твору, адже він відображає індивідуальні характеристики авторського стилю, функціональне навантаження та частотність прояву художніх засобів. ЖСД проявляється в художньому тексті в якості стійких сюжетно-композиційних ознак, які, так чи інакше, мають мовне втілення. У нашому фокусі дослідження перебувають мовностилістичні засоби, що утворюють художню

структуру тексту, відтак наше дослідження комплексно охоплює виявлення ЖСД оригіналу та ЖСД перекладу. З огляду на те, що у фокусі нашого інтересу перебувають жанрові особливості роману-антиутопії, які ще не були об'єктом ґрунтовних розробок в аспекті перекладу, зокрема, англо-українського, існує нагальна потреба у виробленні систематизованого підходу як до виокремлення ЖСД антиутопії, так і до їхнього перекладознавчого висвітлення.

Досліджуючи жанрові особливості роману-антиутопії *"Прекрасний новий світ"* (*"Brave New World"*) О. Гакслі, О. В. Ребрій та О. М. Сухенко виокремлюють наступні ЖСД твору: "співвідношення спекулятивної мови на зображення майбутнього (ознаками якої є вживання okazіоналізмів та онімів, характерних для майбутнього, яке зображує автор) та рефлексивної мови на зображення минулого, для якої є характерними «історизми»; значна кількість фразеологізмів та змішення різних жанрів у рамках жанру антиутопії" [142, с. 167].

У категорії жанрових домінант антиутопії фігурує явище згадуваних раніше так званих "артлангів" – "штучних мов, які створюються на основі природних мов-донорів та функціонують у художньому дискурсі задля характеристики можливих світів: фантастичних, фентезійних, казкових або (анти)утопічних" [105, с. 3]. Артланги представлені в романах-антиутопіях переважно у вигляді лексичних та граматичних новоутворень, причому особливий інтерес становить саме лексична складова штучних мов. Аналізований у дослідженні матеріал представлений двома артлангами – "новомовою" Дж. Орвелла (*Newspeak*) та "надсатом" Е. Берджесса (*Nadsat*).

Орвеллова "новомова" функціонує у тканині роману *"1984"* як офіційна мова новоствореної тоталітарної держави Океанія, покликана обслуговувати деспотичний політичний режим та задовольняти ідеологічні вимоги Ангсоцу (*Ingsoc*), у межах яких стираються імена, знищуються ("випаровуються") особистості та переписується історія, яка в певний момент більше не

відповідає інтересам партії. "Новомова", яку І. М. Ребрій розглядає як "складний багаторівневий стилістичний прийом, скерований на акцентуацію суспільної дегуманізації" [106, с. 129], яка в порівнянні з "старомовою" (*Oldspeak*), традиційною англійською мовою, є контрольованою суворо обмеженою мовою, "лінгвістичний дизайн якої спрямований на обмеження свободи думки, викорінення особистої ідентичності та найменшої можливості самовираження" [168]. Ю. А. Жаданов погоджується, що Дж. Орвелл намагається не лише досягти тотального підкорення та контролю за допомогою телеекранів та таємних шпигунів, але й унеможливити висловлення неортодоксальних думок, що технічно досягалося шляхом введення нових слів, виключенням небажаних слів та словосполучень та зведенням решти лексем до одного-єдиного значення, позбавляючи її від непотрібних значень [37, с. 153]. Таким чином, Дж. Орвелл зводить лексичний склад "новомови" до трьох класів: Словників А, Б та С, особливості формування яких він детально описує в есеї "*Принципи новомови*" ("*The Principles of Newspeak*"), поданому наприкінці роману.

Лексичне наповнення Словника А спрямоване на позначення елементів побуту та повсякденного життя. На прикладі одиниць цього Словника "автор демонструє такі важливі принципи граматики новомови, як конверсія (безафіксальний перехід однієї частини мови в іншу) та регулярність словотвору та словозміни" [106, с. 137]. Словник Б, який складала лексика, сконструйована на обслуговування політичної сфери Океанії та вираження політичних понять, та Словник С, який містив наукові та технічні терміни, були складними для розуміння та користування пересічними громадянами Океанії і обслуговували переважно професійні сфери діяльності різних Міністерств.

Словник молодіжного сленгу "надсат" Е. Берджесса, за Ю. А. Жадановим, "перетворює роман на певну подібність сканворду, ребусу, закодованого послання" [37, с. 153], що створює ефект

відстороненості від звичного світу і, відтак, переносить читача в альтернативну реальність.

У передумовах створення такого словника на основі саме російської мови, щоправда із деякими вкрапленнями французької, німецької, ромської та інших мов, знову спливають ідеологічні чинники: "Радянський Союз, а разом із ним і російська мова як його невід'ємний атрибут, набули для жанру антиутопії особливого значення як символи тоталітаризму, а отже жанрово-стилістичний чинник вибору російської як основи надсату є тісно переплетеним з ідеологічним" [106, с. 154]. Такі передумови підсилюються ще й тим, що Е. Берджесс особисто відвідав СРСР у 1961 році і був настільки вражений молодіжною культурою та мовою, яка зацікавила його виключно сприйняттям на слух, що автор не зміг знехтувати можливістю викласти свої набуті знання на папері, поєднавши англійську мову з елементами інших мов, таким чином створюючи своєрідний діалект підлітка-розбишаки. Окрім того, очевидно, певний вплив на автора здійснили ще й його враження від "нової" Англії, яка постала перед ним після його довгої відсутності з 1954 по 1960 рік, які він провів у віддалених куточках імперії. Звичний післявоєнний економічний занепад змінився "нестримним споживацтвом", яке спричинило колосальний вплив на молодь, яка організовувала банди та пропагувала жорстокість та насильство. Ось так цей жахливий світ обрушився на Е. Берджесса і саме таким він постав на сторінках його роману [30, с. 230]. Відтак, штучні мови Дж. Орвелла та Е. Берджесса постають провідними засобами конструювання тканини художнього тексту, переходячи до категорії ЖСД жанру антиутопії як в оригінальному тексті, так і в перекладі.

Крім того, серед жанрових домінант антиутопії важливе значення відводиться мовним та стилістичним засобам створення образу лідера / керівника / директора. Принципи створення образу лідера в романах-антиутопіях пропонуємо продемонструвати за допомогою прийому сакралізації, скерованого на акцентуацію тоталітарної сутності суспільства



майбутнього. Поняття сакралізації походить з філософії, де вона трактується як "набуття предметами, речами, явищами, людьми священного (в релігійному сенсі) змісту, підпорядкування політичних та суспільних інститутів, соціальної та наукової думки, культури та мистецтва, побутових відносин релігійному впливу" [219, с. 588]. У філології поняття сакралізації набуло значного поширення в літературознавчих студіях, де воно використовується як у прямому, так і в метафоричному значенні. Задля сакралізації персонажів письменники майже не використовують власне сконструйовані спеціальні лінгвостилістичні засоби, розкриваючи їх образи через традиційні літературознавчі прийоми – портрет та характеристику. Немає сумнівів у тому, що Є. Замятін у романі "*Ми*" вдається до біблійних алюзій, оскільки сам сюжет, уся система персонажів і основні мотиви твору підказані художнику біблійним міфом про вигнання з раю. Очевидний прояв сакралізації образу *Благодетеля* простежуємо в наступному прикладі:

*Мы же – слава Благодетелю – взрослые, и игрушки нам не нужны*  
(Замятин, Мы).

Російське "*слава Благодетелю*" є модифікацією всім відомого "*слава Богу*", так само як і англійський відповідник "*glory to the Well-Doer*", розпізнаний та влучно застосований Г. Зільбургом, походить від узуального "*glory to God*":

*We, on the other hand (glory to the Well-Doer!), we are adults, and we have no need of toys.* (Zilboorg, We)

О. Гакслі на сторінках роману "*Прекрасний новий світ*" створює образ бога *Форда*, абстрактну сакральну сутність, яка колись була реальною людиною (відомим американським підприємцем Генрі Фордом), тоді як *Благодійник* у Є. Замятіна – жива людина, обожнюваний вождь нації. Вибір Генрі Форда прототипом божества нової ери є не випадковим, адже він був одним із найпопулярніших персонажів англійської сатиричної літератури 20-х–30-х років минулого сторіччя, яка мала безумовний вплив на творчість

О. Гакслі. Божественна сутність Форда розкривається в оказіональних модифікаціях різноманітних фразеологічних біблеїзмів профанного характеру на кшталт тих, що стосуються образу *Благодійника*. У цьому випадку перекладач С. Маренко послідовно реалізує принцип фразеологічного перекладу, модифікуючи усталені українські відповідники саме так, як О. Гакслі зробив це з англійськими оригіналами. Наприклад:

*Oh, for Ford's sake, be quiet! – he shouted* (Huxley, *Brave New World*).

– *Замовкни, Форда ради! – скрикнув він* (Маренко, *Прекрасний новий світ*).

Або:

*Bibles, poetry – Ford knew what* (Huxley, *Brave New World*).

*Біблія, Поезія – Форд його знає що* (Маренко, *Прекрасний новий світ*).

Важливою заслугою Дж. Орвелла є те, що він побачив разючу схожість між комуністичною (чи будь-якою тоталітарною) ідеологією та релігією, а отже намагався підкреслити її усіма можливими засобами у романі "*1984*". Велику роль тут відіграє образ *Старшого Брата*, цікавий для нас передусім низкою стилістичних прийомів різних рівнів, кожен з яких має на меті підкреслити священну сутність персонажа. Передусім, увагу привертає той факт, що саме деперсоналізоване найменування лідера, яке є не ім'ям, а скоріше, посадою чи навіть титулом, не просто пишеться з великої літери, що відповідає орфографічній нормі англійської мови, а у більшості випадків повністю капіталізується. Цей простий графологічний прийом, тим не менш, створює "ефект гучності", як у прямому, так і в переносному сенсі. У нашому випадку, звичайно ж, йдеться не про підвищення тону, а про підвищення рівня значущості персонажа, а отже його сакралізації. За нашими спостереженнями, вдаючись до сакралізації образу Старшого Брата, Дж. Орвелл надає перевагу низці стилістичних засобів, серед яких особливо впадають в око різноманітні повтори, які, разом із вкрапленнями релігійних

лексичних маркерів створюють потужний ефект навіювання. Розглянемо це на прикладі:

*The songs, the processions, the banners, the hiking, the drilling with dummy rifles, the yelling of slogans, the worship of Big Brother – it was all a sort of glorious game to them. All their ferocity was turned outwards, against the enemies of the State, against foreigners, traitors, saboteurs, thought-criminals* (Orwell, 1984).

*Пісні, процесії, прапори, туристичні походи, муштрування з іграшковими рушницями, викрикування гасел, обожнювання Старшого Брата – все це було для них улюбленими іграми. Вся їхня лютість спрямовувалася проти ворогів Держави, проти чужоземців, зрадників, саботажників, думкозлочинців* (Шовкун, 1984).

Крім цього, маркерами сакралізації образу Старшого Брата виступають лексеми *Saviour* ("Спаситель") та *prayer* ("молитва"):

*The little sandy-haired woman had flung herself forward over the back of the chair in front of her. With a tremulous murmur that sounded like "My Saviour!" she extended her arms towards the screen. Then she buried her face in her hands. It was apparent that she was uttering a prayer* (Orwell, 1984).

*Маленька русява жінка перехилилася через спинку стільця, що стояв попереду неї. З тремтячим шепотінням, на кишталт "Мій Спасителю", вона тягла руки до телеекрана. Потім затулила ним и обличчя. Скидалося на те, що вона читає молитву* (Шовкун, 1984).

Ще однією невід'ємною рисою антиутопії, на думку О. Л. Дашко, є персоналістичність. Створення "нового світу", на думку дослідниці, відбувається за допомогою не лише зовнішнього відтворення соціальної формації, але й внутрішнього – тобто, за допомогою почуттів і свідомості головного героя, який не за власним бажанням постає перед складним моральним вибором. Варто зауважити, що в антиутопії вирішується

проблема "людина – суспільство", а не навпаки, "суспільство – людина", яка є притаманною утопії [25, с. 45].

Таким чином, жанрові ознаки антиутопічного жанру слугують важливим засобом формування тла роману-антиутопії, складають її винятковість, наголошують на її унікальності в системі жанрів. Поряд із жанровими домінантами оригінальної антиутопії фігурує поняття *домінант перекладу*, які визначають актуальні способи відтворення антиутопічних задумів у перекладній літературі засобами цільової мови.

**1.2.3. Жанрові домінанти як домінанти перекладу.** Паралельно з поняттям ЖСД у нашому дослідженні антиутопії фігурує поняття домінанти перекладу, тобто засобів, "що забезпечують відповідність перекладу оригіналові й визначають необхідні та припустимі при перекладі трансформації" [12, с. 18]. Простіше кажучи, ЖСД у перекладі слугують лексико-стилістичні засоби, спрямовані на вербалізацію жанрових та художніх особливостей оригіналу. Так, якщо раніше нами була проаналізована сукупність художніх прийомів, образів та засобів, які є інваріантними для антиутопії, черговим завданням є визначення мовних одиниць, якими послуговуються перекладачі при відтворенні варіативних характеристик жанру. Відповідно до лінгвохудожньої моделі О. В. Ребрія, на основі якого ми ґрунтуємо наше дослідження жанрової домінанти антиутопії, мовностилістичний матеріал, за допомогою якого формується фантастична художня картина світу, відповідає мікрообразній характеристиці, запровадженій перекладознавцем.

Провідними засобами конструювання антиутопічного художнього світу в перекладному просторі є реалії та квазіреалії. Реалії, які Р. П. Зорівчак визначає як "моно- і полілексемні одиниці, основне лексичне значення яких вміщає (в плані бінарного зіставлення) традиційно закріплений за ними комплекс етнокультурної інформації, чужої для об'єктивної дійсності мови-

сприймача" [44, с. 58]. Реалії спрямовані на відтворення національно-культурної специфіки художньої дійсності. Квazіреалії, які є функціональними протилежностями реалій, оперують у квazіреальній дійсності і визначаються як "лексичні одиниці на позначення об'єктів, створених авторською уявою для характеристики вигаданого (казкового або фантастичного) світу, в якому відбуваються змальовані в художньому творі події" [111, с. 182]. Квazіреалія є провідним засобом об'єктивації фантастичної художньої дійсності і може бути використана на позначення об'єктів різноманітних сфер текстового простору. Тому, в аналізованих романах жанру антиутопії превалює вживання квazіреалій як лексичних одиниць, впроваджених у фантастичну художню площину на позначення провідних досягнень науки і техніки (серед яких квazіреалії найчастіше позначають здобутки генної інженерії, біології, анатомії, психології та філології), продуктів матеріальної культури альтернативного світу, транспортних засобів, гастронімів тощо, що дозволяє нам розмістити їх серед лав жанрових домінант антиутопії в перекладі. Прикладами квazіреалій є *мембрана* (*street membrane*) та *нефтяная пища* (*petroleum food*) Є. Замятіна, *Synthetic Music Machine* (*апарат синтетичної музики*) О. Гакслі, *telescreen* (*телеекран*) Дж. Орвелла тощо. Квazіреалії найчастіше відтворюються в перекладі шляхом калькування або підбором семантичного відповідника, який би максимально розкривав значення лексичної одиниці.

На основі аналізу роману "*Brave New World*" О. Гакслі О. В. Ребрій та О. М. Сухенко висновують, що він насичений квazіфразеологізмами, модифікаціями узуальних фразеологізмів, ідіоматичними висловами, ономотопеями та інтертекстуальними включеннями, які вимагають від перекладача виняткової майстерності у підборі змістових та формотворчих елементів для відтворення лексичних одиниць оригіналу [142, с. 168]. Усі перелічені мовні одиниці слугують жанровими домінантами антиутопії в українських перекладах.

Важливим засобом, який має домінантний вияв у перекладних текстах жанру антиутопії, є квазіфразеологізми, під якими розуміють "псевдоузуальні стійкі авторські словосполучення, що набувають ознак узуальності виключно в контексті створеного автором художнього твору. Маркерами усталеності квазіфразеологізмів виступають: 1) авторський коментар; 2) коментар персонажа; 3) референційна або асоціативна співвіднесеність з узуальною фразеологічною одиницею, яка створює структурно-семантичну основу квазіфразеологізму і може імплікуватися рецептором або експлікуватися – частково (в складі самої одиниці), або повністю (в контексті ситуації)" [111, с. 210]. Найчастіше при відтворенні оригінального квазіфразеологізму застосовується оказіональна модифікація фразеологізму або вислову, властивого цільовій культурі.

Інша ситуація виникає з інтерпретацією оказіональних модифікацій узуальних фразеологізмів, які відрізняються від квазіфразеологізмів тим, що вони є індивідуально-авторськими новотворами, утвореними на основі узуальних фразеологізмів із незначними структурними або семантичними варіаціями, що загалом не становить труднощів для їх розпізнання читачем. Так само, модифікаціям такого характеру піддаються й прислів'я, які Л. І. Тараненко розглядає в якості стійких словосполучень, подібних до фразеологічних зворотів, і визначає як "лапідарний народний вислів повчального змісту, що шляхом узагальнення результатів соціально-історичного досвіду транслює прийдешнім поколінням провідні морально-етичні, філософські та побутово-умовивідні ідеї щодо оточуючої дійсності" [143, с. 246]. Яскравими зразками таких одиниць є запропоновані О. Гакслі *гіпнопедичні сугестії*, що є індивідуально-авторськими структурами, функція яких передбачає, як це характерно для антиутопій, навіювання вигідного владі світогляду та контролю над людьми. Наприклад, у модифікованих прислів'ях "*Never put off till tomorrow the fun you can have today*" та "*A gramme in time saves nine*" (Huxley, *Brave New World*) представник англomовної

культури з легкістю впізнає узуальні прислів'я *"Never put off till tomorrow what can be done today"* та *"A stitch in time saves nine"*. Відтак, квазіфразеологізми та okazіональні модифікації фразеологізмів виступають потужною домінантою, яка відтворює ключові жанрові ознаки антиутопії в перекладі.

В художній антиутопії почасти зустрічаються квазіідіоматичні вислови – "фразеологічні одиниці, що їх характеризують за смисловою нерозкладністю та обмеженою валентністю" [7, с. 59] та квазітерміни. Під поняттям квазітерміну О. П. Михайлович-Гетто розуміє "одиницю термінології, що задовольняє вимоги, висунуті до терміна лише частково, зокрема таку, яка функціонує у нетермінологічних матеріалах" [82, с. 156]. Н. П. Вільховченко відносить квазітерміни до категорії квазіспеціальної лексики, яку визначає як "шар лексичних новотворів, що номінує об'єкти та явища, які існують виключно у фантастичному світі" [11, с. 55].

Особливою увагою варто відзначити функціонування в художній тканині антиутопії okazіоналізмів. До класу okazіоналізмів О. В. Ребрій відносить лексичні інновації, яким характерні такі властивості, як "мовленнєвий характер, нерегулярність вживання, утворюваність, ненормативність, новизна і незвичність, контекстуальна залежність, прагматична маркованість" [104, с. 170].

С. Є. Романчук дефінує okazіоналізми як "індивідуальні засоби, властиві лише даному відрізку мовлення, даному контексту, що створюються (а не відтворюються) саме в цьому контексті" і які "як правило, формуються з наявного мовного матеріалу, а не виникають як абсолютно нові звукосполуки" [115, с. 52]. За О. В. Ребрієм, критерієм віднесення новоутворень до категорії неологізмів або okazіоналізмів слугує входження / невходження лексичної інновації до узусу. У ракурсі функціональності okazіоналізмів ці лексичні одиниці можуть бути номіновані як активно використовуваний засіб здійснення комічного ефекту, сатиричного

зображення явищ та об'єктів, вираження глузування, насмішки, презирства, ненависті тощо. У межах дослідження жанрової домінанти антиутопії висновуємо, що індивідуально-авторські okazіоналізми як лексичні новоутворення найчастіше використовуються на позначення реалій фантастичної дійсності, яка існує в художній паралелі, що значно ускладнює завдання перекладача відтворити ірреальний об'єкт лексичними засобами за мінімумом перекладацьких втрат.

Відтворення власних назв займає не останнє місце в дослідженні антиутопії. Імена персонажів у романі-антиутопії наділені глибокою алюзивністю і семантикою, багато з них можуть бути віднесені до категорії прецедентних імен, тобто таких, які пов'язані з конкретною ситуацією, об'єктом або контекстом. "Сприйняття алюзивного імені", якими просякнута творчість О. Гакслі та Дж. Орвелла і які періодично актуалізуються в романах інших авторів, "може викликати ускладнення в читача перекладу, оскільки відсутність у нього необхідного культурно-історичного досвіду та фонових знань може призвести до нерозуміння авторського задуму та хибної інтерпретації оніму" [111, с. 195]. Чимало індивідуальних імен у доробку С. Коллінз представлені фітонімами – найменуваннями рослинного світу, і разом з тим є смисловими іменами, тобто такими, які розкривають характер персонажа, його приналежність до певної культури або епохи.

Стилістичні та образні засоби, прийоми та фігури, що переважають у формуванні антиутопічної дійсності, здебільшого представлені метафорами, метоніміями, пародією, гротеском, алюзією тощо. Алюзії в жанрі антиутопії актуалізовані не лише у формі власних назв, але й при формуванні образу світу певного роману, вони денотують імпліцитну інформацію, яку читач повинен виявити та розкодувати. Відтворення алюзій у перекладі викликає значні стилістичні труднощі, адже оригінальна та цільова культури різняться, в них задіяні відмінні образи та концепти, існує суттєва диференціація між літературними, міфологічними, культурними, історичними реаліями, які є



джерелами алюзій. Маркерами алюзій Л. Д. Бурковська вважає "наявність у тексті елементів, функція яких полягає у вказуванні на зв'язок цього тексту з іншими текстами або ж посиленні на певні історичні, культурні та біографічні факти" [9, с. 187]. У дослідженнях антиутопічного жанру знаходимо алюзії різних типів. На рівні персонажної характеристики алюзивність реалізується шляхом посилення на радянських партійних діячів, керівників держав та навіть на самі ці держави. Літературні алюзивні маркери охоплюють використання О. Гакслі референції до Шекспірівської "Бурі", фрагмент якої послугував ідеєю заголовку роману "Brave New World".

Жанровою домінантою в перекладі реалій-радянізмів, якими насичені антитоталітарні та антикомуністичні романи-антиутопії, слугують аббревіатури, з якими український читач знайомий особисто з радянської практики. Аббревіатури як характерна особливість радянського скорочення, широко представлена в романі Орвелла "1984". Письменник вдається до широкого застосування скорочень на позначення міністерств та їх численних відділів:

*"The Ministry of Truth, which concerned itself with news, entertainment, education, and the fine arts. The Ministry of Peace, which concerned itself with war. The Ministry of Love, which maintained law and order. And the Ministry of Plenty, which was responsible for economic affairs. Their names, in Newspeak: Minitrue, Minipax, Miniluv, and Miniplenty"* (Orwell, 1984).

В. Шовкун відтворює скорочені назви міністерств "Мініправд, Мінімир, Мінілюб і Мінідос" (Шовкун, 1984). Перекладацьке відтворення Орвеллових квазіонімів як репрезентантів квазіреальної дійсності викликає значний інтерес, тому обов'язково має бути проаналізовано.

Отже, нами були розглянуті жанрово-стилістичні та індивідуально-авторські засоби створення художньої картини світу майбутнього в оригіналі та перекладі. Жанрова домінанта перекладу слугує мовностилістичним втіленням автентичних макро- та мегаобразних характеристик жанру

антиутопії. Звідси, наступним нашим завданням є дослідити цілісність антиутопічної моделі світу в очах автора оригіналу і простежити, якою вона постає перед читачами в результаті творчих зусиль та пошуків перекладачів.

### 1.3. Антиутопічна модель світу у дзеркалі перекладу

Зважаючи на те, що антиутопія змальовує певну модель світу майбутнього, досить актуальним у цьому контексті видається дослідження поняття *картини світу*. Картина світу у загальному розумінні – "це система насамперед інтуїтивних уявлень про реальність, це наше уявлення про навколишній світ, засноване на досвіді та знаннях попередніх поколінь" [75, с. 368]. Вона є результатом і регулятивним чинником людської діяльності в цілому, враховуючи лінгвокомунікативну діяльність у природному та соціальному середовищах [51, с. 10], а відтак, окрім суто інтерпретаційної функції (зумовленої інтерпретацією уявлень про реальність носія певної мови), виконує ще й регулятивну функцію (зумовлену впливом картини світу носія на його діяльність) [8, с. 66]. На позначення картини світу також використовують поняття "образ світу", "модель світу", проте в багатьох сферах науки затвердився саме термін "картина світу", який "виражає специфіку людини та її буття, взаємодію її зі світом, найважливіші умови її існування у світі" [150, с. 50]. Картина світу може бути осмислена як історично зумовлена система образів, які формуються в людини під час пізнання дійсності, серед ключових структурних компонентів якої є світосприйняття, світогляд і світовідчуття [130, с. 43].

У сучасних наукових розвідках у межах когнітивного напрямку в перекладознавстві превалує дослідження особливостей формування мовної та концептуальної картин світу. Мовна картина світу формується сукупністю засобів усіх мовних рівнів, однак "центральне місце в ній, безумовно, посідають одиниці лексичного рівня, які сукупно утворюють словниковий

склад мови на рівні національної (колективної) мовної картини світу та внутрішній (ментальний) лексикон мовця – на рівні індивідуальної мовної картини світу" [111, с. 368]. В. Г. Пасинок наголошує на взаємопов'язаності мовної та концептуальної картин світу, відмінність між якими полягає в тому, що "концептуальна модель світу передбачає інформацію, яка подається в поняттях через сенсорно-моторний, символічний, логічний етапи сприйняття", у той час як мовна модель визнає суттєвими знання, закріплені за "словами, словосполученнями, реченнями, текстами/дискурсами, гіпертекстами конкретних мов" [97, с. 8].

Словацька дослідниця Д. Сірока, досліджуючи мовну картину світу крізь призму експресивної лексики, пропонує визначати її як "безкінечну множину тлумачень та перспектив, що ґрунтуються на мовному та позамовному досвіді людини та досвіду усього колективу – групи представників соціокультурної дійсності" [201, с. 297]. Сукупність об'єктів, явищ і процесів, які знаходять відображення у свідомості індивідуума, складає "концептуальну картину світу", яка вербалізується за допомогою мовних засобів. Мовна картина світу формує концептуальну картину світу шляхом номінації її ключових елементів, за допомогою мовної картини світу виявляється своєрідність концептуальної картини світу, яка є універсальною для всіх народів. Концептуальна картина світу представлена у вигляді концептів, визначених як "структуровані одиниці свідомості, які містять сукупність вербальних і невербальних знань про об'єкт пізнання" [101, с. 74], та зв'язків між ними, що відбивають знання людини про світ.

Проте в рамках нашого дослідження ми не зупинятимемося на дослідженні особливостей мовної та концептуальної картин світу, натомість, зупинимося на розгляді *художньої картини світу* (далі – ХКС) і *фантастичної художньої картини світу* (далі – ФХКС) як її похідної, елементи яких становлять безперечний інтерес для перекладознавчої науки.

Про сучасну ХКС говорить В. Л. Філіппов, виокремлюючи її стійкі риси: "а) естетизація, причому така, що практично сприймається ХКС; б) уніфікація ХКС, оскільки остання піддається безкінечному тиражуванню образних та емоціональних кліше; в) порушення балансу між елітарним та масовим у культурі, при цьому акценти явно зрушують в бік масовості, від чого виникає і все більш поширюється так звана поп-культура; г) те, що поп-культура творить нові архетипи, включаючи в ХКС «знакові» фігури. Підкреслимо, знакові, а не символічні. Іншими словами, виникає цілий простір «ідолів» поп-культури, архетипів і знаків. Зрештою, д) те, що ХКС віднині формують цілком нові складові, до яких з повним правом можна віднести рекламу, телебачення й Інтернет" [149, с. 16].

У контексті художнього перекладу увага акцентується на засобах відтворення ХКС як "матеріалізації в художніх образах певного світорозуміння і світосприйняття художника" [31, с. 10]. В. Г. Ніконова визначає ХКС як "результат складного процесу словесно-образотворчої діяльності письменника з метою відображення реальної дійсності (або його фрагмента)" [88, с. 38]. На думку дослідниці, мовна і концептуальна картини світу як репрезентанти мови і мислення залучаються до створення ХКС для відображення художнього мислення автора, його світобачення, ідеології, світосприйняття.

ХКС може тлумачитися "як вторинна картина світу, що виникає в свідомості читача під час сприйняття ним художнього твору" [108, с. 235]. З поняттям ХКС нерозривно пов'язана індивідуально-авторська картина світу, яку Ж. А. Дягілєва визначає як "суб'єктивну реальність автора, втілену в його творах і створену в результаті переосмислення об'єктивної дійсності" [32, с. 408]. При перекладі будь-якого тексту, зокрема художнього, необхідним є апелювання до індивідуальної картини світу автора, яка певним чином структурує й увиразнює картину світу художнього твору в цілому. Погоджуємося з Л. О. Петровою в тому, що картина світу художнього тексту

створюється розмаїттям мовних засобів, відбиваючи індивідуальну картину світу письменника і втілюючись: " а) у відборі елементів змісту художнього твору; б) у відборі мовних засобів, що використовуються: вживання певних тематичних груп мовних одиниць, збільшення або зменшення частотності окремих одиниць та їхніх груп, індивідуально-авторські мовні засоби тощо; в) в індивідуальному використанні образних засобів (система тропів)" [99, с. 6]. Таке бачення є одним із підходів до вивчення ХКС. Інший підхід передбачає аналіз конкретних елементів художнього твору, які конструюють художній світ і втілюють авторське сприйняття, та перекладацьких прийомів, тактик і підходів, спрямованих на їх передачу засобами цільової мови.

З поняття ХКС виводиться поняття ФХКС, яка завжди є складовою реальної мовної картини світу і визнає можливим потенційне відтворення квазіреальних мовних засобів у перекладі [111, с. 182]. Так, одним із ключових засобів об'єктивації ФХКС антиутопії є *реалія* як засіб створення національного колориту та складова авторського стилю. За визначенням С. І. Влахова та С. П. Флоріна, реалії є "словами (словосполученнями), які називають об'єкти, характерні для життя (побуту, культури, соціального й історичного розвитку) одного народу і чужі для іншого" [13, с. 55]. І. Лощенова і В. Нікішина вважають, що у випадку іншомовної репрезентації реалій йдеться не стільки про їх переклад, скільки про знаходження семантико-стилістичного відповідника до цих одиниць. Питання про те, чи варто показати екзотичність реалії, чи, навпаки, пристосувати її до мови перекладу, залишається в компетенції перекладача та обраної ним стратегії перекладу [173, с. 308]. Якщо говорити про антиутопію, доречно вести мову про одиниці, що вторують реаліям – квазіреалії, які Ю. Є. Черніцина визначає як "слова (словосполучення), які пов'язані [...] з описом теоретично можливих, але досі не втілених у життя рішень наукових або технічних проблем, а також з описом елементів навколишнього середовища вигаданого світу" [158, с. 10]. Роль квазіреалій у текстовому полотні антиутопії полягає в

тому, що вони створюють ефект фантастичності й занурюють читача у світ віддаленого майбутнього, демонструючи провідні досягнення науки і техніки. Переклад реалій і квазіреалій посідає чи не перше місце у переліку труднощів, які постають перед перекладачем під час інтерпретації художнього твору, і вимагають не лише високого рівня перекладацької майстерності і креативності, а й "створення індивідуально-авторських перекладацьких відповідників з урахуванням ситуації, контексту, фонових знань і особистісних характеристик номінатора" [111, с. 185].

Для відтворення антиутопічної країни майбутнього залучається значна кількість засобів, що репрезентують авторську художню дійсність, а саме: реалій, квазіреалій, термінів, квазітермінів, метафор, метонімії, okazionalizmів тощо. Значна увага приділяється ідентифікації та інтерпретації okazionalno модифікованих складноскорочених слів, а особливо тих, що утворені шляхом контамінації, усічення і аббревіації, адже "перекладач не має права знехтувати такими історичними алюзіями, враховуючи «багатий» тоталітарний досвід української мови радянського періоду, та беручи до уваги те, що в його розпорядженні є і засоби, і способи створення цілком автохтонного тексту" [там само, с. 218].

Отже, переклад є з'єднуючою ланкою між картинами світу, створеними автором оригінального тексту та перекладачем. Перед останнім стоїть завдання, яке полягає у визначенні спільностей та розбіжностей між фоновими знаннями автора і читача й адекватному їх відтворенні у цільовому тексті [40]. Створення ФХКС фактично є створенням нового, потенційно можливого, ірреального світу, який ми пропонуємо досліджувати в ракурсі теорії можливих світів.

З огляду на те, що автори романів-антиутопій змальовують відносно віддалену дійсність, актуальною в цьому контексті є так звана "теорія можливих світів" Г. В. Лейбніца, яка "була сформульована і розвинута в логіцистичних дослідженнях, але за своєю суттю має фундаментальне

значення, оскільки відображає онтологічні та епістемологічні підвалини людського життя" [87, с. 8]. Дослідженню теорії можливих світів присвятили свої роботи С. Кріпке, Я. Хінтікка, Д. Льюїс, М. Райан, А. Бабушкін та ін. Г. М. Каратєєва стверджує, що можливі світи у текстовому полотні формуються засобами лексичних, графічних та граматичних компонентів. Авторка виділяє чотири типи можливих світів: а) світ, якого більше не існує; б) світи, які є можливими; в) світи, які є неможливими; г) вигадані світи [54, с. 139].

Існування можливих світів може бути представлене у центрованій та нецентрованій моделях, де реальний світ може виступати домінуючим універсумом або бути рівноправним з іншими можливими світами [1]. Найчастіше в антиутопіях риси вигаданих світів майбутнього проектується на реальний світ, тобто він є певним шаблоном для опису ірреального світу. Проте, інколи антиутопісти змальовують декілька реальностей паралельно, де важко зрозуміти, що насправді є реально існуючою дійсністю. Яскравим прикладом нецентрованої моделі можливих світів є роман *"Бійня номер н'ять"* К. Воннегута. Автор відсилає головного героя, Біллі Пілігрима, у різні часові реальності, причому його подорожі в часі є доволі хаотичними: герой перебуває на війні, опиняється в лікарні, відвідує планету Тральфамадор тощо.

У загальному розумінні, за А. П. Бабушкіним, теорія можливих світів зводиться до того, що серед численності світів є один реальний світ, у якому ми існуємо, всі ж інші світи визнаються можливими [4, с. 6]. Проте, в розумінні можливості таких світів є певне нюансування, адже ми припускаємо, що вони є можливими або як факт існування іншого світу, або як потенційний можливий розвиток реально існуючого, нашого світу. Звісно, з такої позиції, антиутопія тяжіє до другого варіанту. Автори аналізованих романів-антиутопій не створюють нову країну, планету чи галактику, а зображують реальний світ, але в його потенційній формі, таким, яким він

може стати. Тоді ми доходимо висновку, що фантастична художня картина світу накладається на реальну картину світу за допомогою авторської художньої майстерності.

Можливий світ виступає потенційним універсумом, який існує поза межами реальності [129, с. 73]. Він може проявлятися у вигляді зв'язку між двома іпостасями матерії – часом і простором, які втілюються в художній тканині у вигляді хронотопної організації. Найголовнішою категорією в можливому світі, як і в реальному, є категорія простору, що перегукується з часово-просторовими характеристиками художнього твору, адже можливий світ потенційно існує в певному локусі в певний час.

Відтак, зважаючи на те, що часово-просторові ознаки є домінантною характеристикою будь-якого жанру, досліджуваний нами жанр антиутопії не є виключенням з правила. Антиутопія характеризується створенням специфічних часово-просторових рамок, у межах яких існує вигадана автором художня дійсність. Звідси постає питання про роль топофону та хронотопу в зображенні світу майбутнього. Автори створюють багатопланові індивідуальні часово-просторові світи, які є частиною авторської художньої реальності. Вагоме значення надається в цій дійсності саме часу та простору, в яких відбуваються художні події.

Художній час, за Н. І. Панасенко, відрізняється від реального завдяки динаміці сюжету, ретроспективному опису подій і зображенню дійсності, яка відбуватиметься через якийсь час, існуванню декількох часів тощо [96, с. 115]. Такі характеристики є притаманними антиутопії як у чистому вигляді, так і в змішуванні з іншими жанрами.

На позначення суттєвих взаємозв'язків часових і просторових відносин, художньо освоєних у літературі, М. М. Бахтін запропонував термін "*хронотоп*" [5, с. 449]. Відтак, хронотоп відтворює часово-просторову картину світу і умовно організовує композицію художнього твору, є його



жанрово-композиційною складовою, змістовим, філософським і жанрово-структурним чинником творення художнього тексту [91, с. 206].

І. І. Моцна вважає, що хронотопна організація роману-антиутопії ділиться навпіл завдяки пороговій події. Найчастіше такою подією виступає революція або війна, яка поділяє час на той, який існував до революції чи війни та після неї. Після порогової події змінюється й територіальний поділ: як правило, виникає окремий замкнутий простір, який можна вважати жанровою ознакою антиутопічного хронотопу. Крім того, більшість дослідників згадують про умовну "зупинку часу". Характерним для часово-просторових жанрових ознак антиутопії є також те, що автор, як правило, не вказує реальний час подій, а намагається їх перенести чи то в майбутнє, чи в минуле, або ж навіть у вигадану сучасність [84, с. 361]. Підтвердженням позиції авторки слугують "нові" антиутопічні світи О. Гакслі (нова ера Форда), Є. Замятіна (світ після 200-річної війни), С. Коллінз (дистрикти після ядерного вибуху на планеті) тощо.

Схожої думки дотримується О. О. Халявіна: "Історичний процес в антиутопії розділений на два відрізки – до втілення ідеалу та після. Між ними – катастрофа, революція або інший розрив спадковості. Звідси й особливий тип хронотопу: локалізація подій у часі й просторі. Всі події відбуваються після (перевороту, війни, катастрофи, революції тощо) в якомусь одному, обмеженому від світу місці" [152, с. 7]. Подібністю відзначена й позиція О.А. Пономарьової, яка стверджує, що антиутопія має іманентну структуру, елементами якої постають історичні процеси, що тривають до та після втілення в життя певного ідеалу. В центрі структури знаходиться культурний, соціальний або природний катаклізм, в результаті якого й створюється нове суспільство [103].

А ось І. С. Федух висловлює іншу точку зору, стверджуючи, що "гра з часом у сучасній антиутопії не обмежується аналізом минулого з позиції майбутнього: історичний процес розглядається в деяких антиутопічних

творах як спіраль" [147, с. 182]. Така точка зору теж має право на існування, оскільки дія деяких антиутопічних романів відбувається не в майбутньому, а навпаки, в минулому, як це характерно для багатьох антиутопій (наприклад, *"Залізна п'ята"* Дж. Лондона, *"Бойня номер п'ять"* К. Воннегута, *"Хутір тварин"* Дж. Орвелла тощо).

О. В. Євченко, досліджуючи жанр драми-антиутопії, справедливо зауважує, що хронотоп в антиутопії часто позбавлений конкретизації, тобто має доволі обмежений зміст, що пояснюється тим, що автори створюють експериментальний можливий світ [33, с. 166]. Так, С. Г. Шишкіна також наголошує на тому, що художній час жанру антиутопії є одним із головних сюжетних та жанротворних елементів та існує виключно за власними законами. Дія може відбуватися в далекому майбутньому, в певний момент минулого і навіть умовного теперішнього, прогножуючи можливе соціальне (а не хронологічне) майбутнє [165, с. 206].

На думку Т. М. Старостенко, художній час і простір є найголовнішими складовими тексту, що організовують композицію літературного твору. [139, с. 145]. Такий висновок стосовно антиутопії дозволяє зробити аналізований авторкою роман *"1984"* Дж. Орвелла. Хронотопна організація, як стверджує дослідниця, є чи не найважливішою специфічною ознакою роману, де Дж. Орвелл дуже яскраво окреслює просторову локалізацію. Часові рамки роману є дещо розмитими, автор грає з часом, звужуючи, розширюючи, прискорюючи чи зупиняючи його. Ю. А. Жаданов підтримує позицію Т. М. Старостенко, наголошуючи на просторовій замкненості антиутопічного світу, який обмежується певним локусом – материком, островом, державою, містом або навіть будинком головного героя [38, с. 143].

У будь-якому випадку, зрозуміло, що хронотоп є організаційним центром сюжету. Ю. А. Жаданов висновує, що в хронотопі провідним є час [там само, с. 144], проте ми не можемо погодитися з таким категоричним твердженням, адже не менш важлива функція відводиться топофону.

Художня картина світу роману-антиутопії є проявом нереальної дійсності, яка існує у вигаданому географічному просторі, позначуваному терміном "*топофон*". Важливо, що поняття топофону досі не отримало належного висвітлення в перекладознавчих студіях, а у наукових розвідках, присвячених жанру антиутопії, не було згадане взагалі, що значною мірою актуалізує наше дослідження. Відтак, якщо вести мову про антиутопію, тут вигаданий автором топофон є не лише тлом, на якому відбувається дія художнього твору, а й ключовою сюжетною характеристикою, яка відкриває чимало перспектив для власне перекладознавчого аналізу. Цікаво, що в антиутопії фактично пересікаються два типи топофону – реальний і вигаданий, тому завданням читача є прослідкувати зв'язок та відчуті точки дотику між реальним та вигаданим світами. Маркерами реального простору слугують топоніми, фантастичний топофон репрезентується за допомогою квазітопонімів. Репрезентація топоніміки реальної та квазіреальної дійсності передбачає відтворення тих індивідуально-авторських маркерів оригінального твору, якими послуговується письменник у ході створенні фантастичної художньої картини світу.

Створення топофону автором та його відтворення перекладачем реалізується в художньому творі шляхом введення топоніму/квазітопоніму на позначення певної просторової локації роману або шляхом художньо-стилістичної характеристики топосу. Так, на сторінках роману "*Мы*" Є. Замятіна змальовується *Единое Государство*. Парадоксально, але, попри вірогідні очікування цільової англомовної (у даному випадку) аудиторії потрапити у *The Single State*, у романі, перекладеному Г. Зільбургом, постає держава, йменована перекладачем *The United State*. Така інтерпретація провокує макрообразне зрушення, адже топонім створює очевидну алюзію на США (*The United States of America*). Проте, з нашої точки зору, Є. Замятін, російський письменник, будучи відвертим противником комуністичного устрою та критикуючи більшовицьку владу, в іпостасі фантастичної держави

хотів завуальовано зобразити СРСР (*The Union of Soviet and Socialist Republics*) фантастичного типу і розвінчати радянські міфи про спільний добробут та достаток. Топонім *Единое Государство* мав би свідчити про географічну, політичну, науково-технічну винятковість держави, яку він позначає. Відтак, Г. Зільбург проявив надмірне свавілля в тлумаченні топоніма, адже така інтерпретація спотворює намір автора.

Не нижчий рівень перекладознавчого інтересу викликає топонім *The Manor Farm*, використаний у байці-алегорії "*Animal Farm*". Хоча тут навіть першим, що може привернути увагу фахівця з перекладу, є назва повісті, яка містить топонім *farm* і досить по-різному інтерпретована її перекладачами. О. Дроздовський і Ю. Шевчук застосовують у перекладі форенізацію, завдяки чому локація *farm* залишається *фермою*, запевняючи читача, що мова йде не про хутір – реалію української культури, а про заможний (про що свідчить назва *Manor Farm*) маєток пана Джонса, а саме про ферму. У перекладі І. Дибко і Н. Околітенко *ферма* перетворюється на *хутір* (стратегія доместикації), проте важко сказати напевне, чи є це рішення доцільним, оскільки використання української культурами передбачає низку подальших трансформацій (чи міг добродій на ім'я Джонс жити на хуторі?). З тієї ж таки причини досить неочікуваним є тлумачення І. Чернятинського, в перекладі якого з'являється суто радянська реалія *колгосп*. Втім, перш ніж критично поставитися до такого надмірно одомашненого перекладацького варіанта, варто мати на увазі, що переклад був здійснений ще у 1947 році, коли український художній переклад в екзілі був ідеологізованим не менш, ніж в УРСР. І. Чернятинський занадто високо піднімає завісу над завуальованою Орвелловою алегорією, адже свідомо людина, знайома з історією Радянського Союзу, безперечно, і так сприйме алюзію належним чином.

Так, варіанти відтворення топоніму *The Manor Farm* мають наступний вигляд:

*Mr. Jones, of the Manor Farm, had locked the hen-houses for the night, but was too drunk to remember to shut the popholes (Orwell, Animal Farm).*

*Містер Джонс із ферми «Садиба» позачиняв на ніч курятники, але з перепоею зовсім забув про кормушки (Шевчук, Ферма "Рай для тварин").*

*Пан Джоунс, хазяїн ферми «Статок», як завжди, позамикав на ніч усі курники, та сп'яну забув позачиняти й лази (Дроздовський, Скотоферма).*

*Пан Джонс, власник хутора «Дідівщина», позачиняв на ніч курники, та був занадто на підпитках, щоб не забути також закрити і дірки, кудюю вилазили кури (Чернятинський, Колгосп тварин).*

*Містер Джонс з ферми «Садиба» замкнув на ніч курник, проте, добряче напившись, забув позатуляти дірки в стіні (Околітенко, Скотохутір).*

*Зближалась темна ніч. Власник Панського хутора Романов позачиняв двері курників, але тому, що був у нетверезому стані, не прикрив як слід тих щілин, крізь які пролазили кури (Дибко, Хутір тварин).*

Перекладацькі рішення О. Дроздовського, Ю. Шевчука і Н. Околітенко є досить вдалимими щодо відтворення одиниці *manor*, яка має відповідники *маєток*, *помістя*. І. Чернятинський вдається до повної трансформації назви ферми, внаслідок чого в нього з'являється хутір "Дідівщина". Таким чином перекладач вказує на жорстокі умови утримання домашніх тварин – їх працю *Людина* використовує у власних корисливих цілях, а після того, як сила тварин вичерпується, відвозить їх на бійню. Проте, навряд чи такий відповідник є досить адекватним, оскільки в такому випадку твір англійського письменника більше не створює враження продукту чужої культури. В перекладі І. Дибко пан Джонс стає Романовим, а хутір здобуває характеристику *панського*. Певним чином назва відображає лад на фермі, тобто панування людей над свійськими тваринами, проте це вже не *Manor Farm* Дж. Орвелла. Саме тому Р. Кухар у своїй передмові до перекладу зауважує, що "Ірина Дибко вказує правильне місце дії твору й називає персонажі й речі по їхньому справжньому імені. В її перекладі Сталін

залишається кривавим Сталіним, а інші кнурі й кабани в повісті – типові більшовицькі кровопивці, виступають, на зразок Троцьких, Молотових, Єжових, Постишевих, Кагановичів, такими ж московсько-більшовицькими опричниками" [70, с. 8].

Та на нашу думку, якби Дж. Орвелл мав таке бажання, локацією його байки початково став би Волгоград (що ми спостерігаємо у І. Дибко). Надлишкова доместикація лише руйнує враження від оригінального твору. Проте, безперечно, в перекладі І. Дибко є позитивні сторони: на відміну від застарілого першого перекладу байки, авторка вдихає у відомий твір нове життя.

Топофон антиутопії найчастіше демонструє ознаки похмурості та тьмюності, в ньому представлений простір певного будинку, міста чи то країни, яка вціліла після порогового катаклізму – ядерної або атомної війни, занепаду економічного характеру, епідемії смертельної хвороби тощо, відтак індивідуально-авторські художньо-стилістичні засоби спрямовані на створення відповідної гнітючої атмосфери: *"a squat grey building"* [233] / *"присадкуватий сірий будинок"* [222], *"the hallway smelt of boiled cabbage and old rag mats"* [234] / *"у холі смерділо вареною канустою і старими постілками"* [227], *"these vistas of rotting nineteenth-century houses, their sides shored up with baulks of timber, their windows patched with cardboard and their roofs with corrugated iron, their crazy garden walls sagging in all directions"* [234] / *"ландшафт напівзруйнованих будинків дев'ятнадцятого сторіччя, підпертих дерев'яними балками, із затуленими картоном вікнами, погнутою бляхою дахів та напівобваленими мурами навколо їхніх садків"* [227].

Отже, маємо усі підстави зробити висновок, що фантастична художня картина світу антиутопії послуговується численною кількістю мовних та стилістичних засобів, що зводить літературний аналіз до перекладознавчого і дозволяє досить багатогранно дослідити художній твір.

## Висновки до Розділу 1

Генеалогія жанру антиутопії, винятковість якого полягає в прагненні виявити темні сторони тоталітарного суспільного устрою, простежується у спорідненості з утопічним жанром. Небувалої популярності антиутопія набула після написання Є. Замятіним роману *"Мы"*, який структурував її жанровий каркас, чітко окреслив коло проблематики та увиразнив її жанрову специфіку. Роман російського письменника, заборонений на його батьківщині, зчинив світовий резонанс у англійському перекладі Г. Зільбурга, який надихнув Дж. Орвелла та О. Гакслі на письмове втілення своїх ідейних позицій, світогляду та соціально-політичних прогнозів.

Жанром антиутопії зацікавилися й сучасники англійських письменників, адже антиутопічні мотиви простежуються і в творчості Дж. Лондона, А. Кестлера, К. Воннегута, Р. Бредбері; не винятком є сучасні письменники В. Рот та С. Коллінз, чиї твори викликали шалений попит з боку перекладачів та видавництв, що свідчить про популяризацію жанру серед читацьких мас у світовому масштабі.

Перекладознавчі дослідження окремих аспектів роману-антиутопії тривалий час задовольнялися маргінальною позицією, поступаючись місцем літературознавчій критиці. Проте, невичерпність та виняткова тематичність антиутопії у післявоєнному просторі та згодом у постколоніальному світі зумовила посилення інтересу до жанру не лише перекладачів-практиків, завдяки яким оригінальні твори потрапили до рук читачів різнонаціональних цільових аудиторій, а й теоретиків художнього перекладу, чиї фундаментальні розвідки сприяють покращенню якості перекладів та подоланню мовно-культурних бар'єрів.

Літературний постмодернізм сприяв появі та популяризації у другій половині XX століття нових жанрових різновидів, які здійснили суттєвий вплив на становлення антиутопії. Актуалізація жанрів наукової фантастики

та фентезі, яка відбулася внаслідок бурхливого розвитку науки і техніки та бажання людини втекти від похмурої реальної дійсності, спонукала антиутопію акумулювати в собі окремі риси фантастичних жанрів. Внаслідок такої змішованості жанрові кордони антиутопії, фантастики та фентезі бувають дещо розмитими, що часто призводить до помилковості у визначенні жанру певного художнього твору, чим зумовлена потреба у систематизованій диференціації жанрово-стилістичної специфіки роману-антиутопії в оригіналі та перекладі.

Жанрово-стилістична специфіка антиутопії реалізується в художньому тексті за рахунок стійких сюжетно-композиційних ознак, які визначаються як жанрово-стилістичні домінанти (ЖСД), що мають бути рівноцінно притаманними як оригінальному твору, так й його іншомовним інтерпретаціям, і таким чином визначають стратегічну спрямованість перекладацької дії.

Корпус ЖСД оригінального твору, які визначають мікрообразну систему художнього твору, разом із сукупністю макрообразів, які охоплюють художні образи, формують в уяві читача цілісний мегаобраз тексту, який має бути відтворений перекладачем із максимальним дотриманням авторського задуму, урахуванням жанрової та індивідуально-авторської стилістики, а також підбором мовних засобів, спрямованих на її реалізацію у друготворі.

Комплекс ЖСД антиутопії створює фантастичну художню картину світу (ФХКС) як прояв певного типу ірреальної, вигаданої, потенційно можливої дійсності, в якій існує вигадане автором суспільство. ФХКС є складовою мовної картини світу, яка, у свою чергу, спрямовує усі доступні мовні засоби задля характеристики фантастичного образу світу майбутнього, надання йому глибинності та сприяння цілісності сприйняття цього образу реципієнтом. Аналогічна до оригінальної ФХКС має бути реалізована в перекладному творі, що досягається шляхом використання перекладачем усіх доступних засобів у вирішенні цього завдання, адже реконструкція цілісності вихідного



твору на художньо-естетичному та мовностилістичному рівнях у процесі іншомовної інтерпретації тексту і є його першочерговим завданням.

На основі проаналізованих жанрових характеристик було встановлено, що до формування ФХКС антиутопії як в оригіналі, так і в перекладі залучаються різнорівневі мовностилістичні (мікрообразні) засоби, покликані акцентувати та увиразнити сюжетно-композиційний (макрообразний) та ідейно-художній (мегаобразний) аспекти антиутопічного жанру. Насамперед, це лексичні та стилістичні засоби, які охоплюють (квазі)реалії, (квазі)оніми, (квазі)фразеологізми, okazіоналізми, алегорію, алюзію, метафору, метонімію тощо. Саме ці засоби виступають жанровими домінантами, що мають пріоритетний статус у перекладі та водночас зазнають найбільших трансформацій, спричинених як мовними, так і позамовними чинниками.

Максимально повне відтворення зазначених мовностилістичних домінант у перекладі є запорукою збереження макро- та мегаобразної структури роману-антиутопії, тоді як неспроможність перекладача зробити це потенційно сприяє сюжетно-композиційній та ідейно-художній деформації першотвору.

Головними проблемами на шляху відтворення ЖСД антиутопічних романів в українському перекладі є мовні, пов'язані з асиметрією мовностилістичних засобів їхнього втілення у вихідній та цільовій мовах, та культурологічні, пов'язані з особливостями світосприйняття представниками вихідного та цільового соціуму. Незважаючи на те, що за жанровим каноном антиутопії "зовнішні" прояви національної культури оригіналу нівелюються, "внутрішній" культурний вплив потужно діє через мову та свідомість автора як її носія.

Відповідно, антиутопія вимагає такої стратегії перекладу, яка забезпечила б первинне прагнення автора вилучити з тексту будь-яку реальну національно-культурну специфіку, замінивши її національно-культурною специфікою вигаданого світу. Таким чином, задля максимальної

прагматичної адекватності перекладач має прагнути не стільки одомашнення чи очуження оригіналу в класичному розумінні, скільки перенесення свого реципієнта у "новий чарівний світ".

Ключовим критерієм досягнутої перекладачем адекватності перекладу є відтворення / невідтворення ЖСД романів-антиутопій. Під невідтворенням ЖСД у перекладі ми маємо на увазі неповну реалізацію прагматичного потенціалу інваріантних жанрових рис або хибний вибір перекладацьких способів, трансформацій та/або стратегій, заaktuалізованих у ході інтерпретації.

Безпосередній вплив на переклад чинить приналежність оригінального художнього твору до конкретного жанру, адже власне цим параметром зумовлюється не лише специфіка мовностилістичних одиниць, що функціонують у ньому, а й спрямованість перекладацьких підходів до її визначення.

Конструюючи потенційно можливий світ, до якого можуть призвести негативні тенденції розвитку сучасного суспільства, жанр антиутопії екстраполює художню дію в майбутнє, чим зумовлюється відносна ірреальність хронотопу художнього твору жанру антиутопії. Поруч із використанням мовностилістичних засобів, які є типовими для зображення реального хронотопу, антиутопія апелює до створених авторською уявою засобів зображення художньої дійсності, представлених на лексичному рівні (квазі)реаліями, (квазі)онімами та (квазі)фразеологізмами.

Основні положення першого розділу знайшли відображення у публікаціях [17; 113; 206].

## РОЗДІЛ 2

### МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРУ АНТИУТОПІЇ

Метою цього Розділу є окреслення кола питань, що утворюють методологічну платформу дослідження, тобто визначають як її структурно-композиційні параметри, так і доцільність використання тих чи інших, методів та методик аналізу емпіричного матеріалу задля реалізації поставлених завдань і мети роботи в цілому. При цьому ми орієнтуємося на лінгвістичне тлумачення методології як загального "вчення про принципи дослідження в науці про мову", яке "визначає підхід до об'єкту, взаємовідносини між об'єктом та суб'єктом дослідження, спосіб побудови наукового знання, загальну орієнтацію та характер лінгвістичного дослідження" [215, 299]. Характерними особливостями запропонованої у роботі методології висвітлення жанрово-стилістичних та культурологічних особливостей перекладу романів-антиутопій є те, що вона, по-перше, має *комплексний* характер, оскільки суміщає в собі положення лінгвістичного, літературознавчого та культурологічного підходів у науці про переклад, а по-друге, має *deskриптивний* характер, оскільки зорієнтована на "виявлення та опис об'єктивних закономірностей перекладацького процесу, в основі яких перебувають особливості структури та правил функціонування мов" [64, с. 35], задіяних в акті міжмовного посередництва. Інакше кажучи, обрана нами методологічна спрямованість виявляє та аналізує "не те, що має бути, а те, що є, що утворює природу досліджуваного явища" [там само]. Водночас, як зауважує В.Н. Комісаров, на основі такого підходу "виявляється можливим сформулювати деякі нормативні (прескриптивні) рекомендації, принципи та правила, методи та прийоми перекладу, слідуючи яким перекладач може більш успішно вирішувати завдання, що стоять перед ним" [там само].

Визначення культурологічних особливостей іншомовного відтворення романів-антиутопій відбуватиметься за рахунок виокремлення та вивчення впливу ідеологічного (у широкому діапазоні дії – від вибору самого твору до вибору стратегій та способів його перекладу та перекладу його складових) та постколоніального (співвіднесення перекладу антиутопій з культурно-історичними та літературно-естетичними потребами українського соціуму) чинників.

Визначення жанрово-стилістичних особливостей іншомовного відтворення романів-антиутопій відбуватиметься на основі таких методологічних інструментів, як асоціативне мапування (з метою визначення мовностилістичних жанрових домінант, що водночас виступають у якості домінант перекладу) та перекладацька множинність (з метою вивчення стратегій та способів перекладу в діяхронії та здійснення різновекторного перекладознавчого аналізу: по вісі "першотвір – друготвір" та по вісі "друготвір – друготвір").

## **2.1. Вплив ідеологічного чинника на переклад романів-антиутопій українською мовою**

Проведений аналіз становлення антиутопії як самостійного жанру неминуче підводить нас до проблеми визначення ступеня впливу ідеологічних чинників на його розвиток на теренах України. Парадоксальним є балансування жанру на межі чужості й одночасної близькості для нашої держави в період існування Радянського Союзу, адже, фактично, перебуваючи в антиутопічному за своєю суттю середовищі, український читач не мав майже жодного уявлення про антиутопію ані в національній літературі, ані в іноземній, з причини відсутності українських перекладів або, що ще гірше, заборони на окремі художні твори цього жанру.

Дослідженню ідеологічних чинників у перекладознавстві присвячено зарубіжні студії К. Кларк, С. Шеррі, серед вітчизняних дослідників висвітленням проблеми займаються Р. П. Зорівчак, Л. В. Коломієць, Н. М. Рудницька, М. В. Стріха та ін. Взаємодія та взаємовплив культури й перекладу є беззаперечним фактом, доведеним численною кількістю досліджень в межах теоретичного і практичного перекладознавства. Явище ідеології перекладу, яке фігурує як цікавий феномен у рамках нашого дослідження роману-антиутопії, функціонує безпосередньо в межах так званого "культурологічного повороту" у перекладознавстві, який рішуче наголосив на нерозривній єдності культурної складової перекладу із лінгвістичною, та здійснення якого пов'язане з іменами І. Евен-Зогара [182], Г. Турі [202], Л. Венуті [203; 204], С. Басснетт [171;172], А. Лефевра [189], Ю. Найди [194] та ін.

Суть культурологічного підходу в перекладознавстві полягає в тому, що він "більшою мірою акцентує творчий потенціал перекладача вже не стільки як міжмовного, скільки як міжкультурного посередника, інтерпретаційна позиція якого багато в чому впливає на перебіг процесу перекладу та визначає його результат" [111, с. 9].

К. А. Шапочка справедливо зауважує, що запроваджене наприкінці ХХ століття "визначення «повороту» розширилось, об'єднавши в собі весь діапазон культурологічних підходів та ставши справжнім показником багатопрофільної природи сучасного перекладознавства" [159, с. 141]. Тобто, якщо колоніальна модель світогляду передбачала наявність домінуючої культури (*superior culture*) та такої, що їй підпорядковується (*inferior culture*), і відповідно, з позиції перекладознавства, текст оригіналу вважався домінантним текстом, а переклад – вторинним, підпорядкованим оригіналу, "копією оригіналу", то постколоніалізм докорінно переосмислив такий підхід [170, с. 5]. У рамках переоцінки такої позиції у межах культурологічного підходу було визначено, що оригінальний та перекладний тексти є

рівноправними продуктами креативності автора й перекладача відповідно [там само]. У перекладознавчий обіг різними науковцями було введено цілу низку термінів на позначення підходів, покликаних акцентувати рівноцінність й діалогічність текстів вихідної та цільової мов і творчу природу перекладацької діяльності, як-от "нове життя" (*afterlife*) В. Беньяміна "заломлення" (*refraction*) та "переписування" (*rewriting*) А. Лефевра тощо.

Німецький дослідник В. Беньямін, який започаткував погляд на переклад як на "нове життя", пояснює зв'язок оригіналу з перекладом на прикладі ознак життя, які є тісно пов'язаними з самим життям попри те, що одночасно є зовсім неважливими для нього. Так само й переклад, який виходить із оригіналу і перебуває з ним у тісному взаємозв'язку, є новим життям, новим оригіналом, поява якого знаменує гибель справжнього оригіналу [173, с. 151].

Бельгійський перекладознавець А. Лефевр характеризує явище "заломлення" як створення перекладів, певним чином адаптованих під окрему читацьку аудиторію за рахунок впливу низки чинників, зумовлених домінуючою ідеологією, тобто перш ніж досягнути цільової аудиторії, оригінальний текст "заломлюється" крізь призму засад домінуючої ідеології, які впливають на створення тексту перекладу [188, с. 235]. Феномен "заломлення" перетікає у поняття креативного "переписування", ідея якого полягає в тому, що переклади є наново інтерпретованими та зміненими варіантами джерельного тексту. З огляду на те, що переклади є своєрідними оригіналами для реципієнтів цільової мови, процес їх створення є опосередкованим впливом домінуючих ідеологічних та літературних умов. Як підкреслює сам А. Лефевр, "переписування є маніпуляцією, яка здійснюється на службі у влади, і у своєму позитивному сенсі сприяє еволюції літератури й суспільства. Переписування може запроваджувати нові поняття, нові жанри, нові інструменти, а історія перекладу також є історією

літературних інновацій, історією того, як одна культура впливає на формування іншої" [170, с. 11].

Теорії В. Беньяміна та А. Лефевра, в першу чергу, пропонують новий, принципово відмінний від лінгвістичного підходу, погляд на перекладацьку діяльність, який акцентує увагу не на мовній формі, а на діалозі культур, адже переклад, окрім відтворення форми та змісту, має відтворити ще й явища однієї культури в іншій. Крім того, культурологічний підхід у перекладознавстві зміщує "фокус дослідницької уваги з тексту оригіналу на особистість перекладача як джерело креативності й агента творчої дії" [111, с. 43].

У рамках культурологічної переакцентуації перекладознавства А. Лефевр пропонує системний підхід до трактування літератури, яка, на його думку, поєднує у собі керівні органи, що включають окремих осіб (культурних діячів), групи осіб (наприклад, політичні партії, організації, класи тощо) та інститути (видавництва, органи цензури та ін.). Вони можуть здійснювати діяльність, яку А. Лефевр термінує "*патронажем*" (тобто, покровительством) [188, с. 237]. Патронаж містить щонайменше три компоненти: ідеологічний (здійснює контроль над дотриманням літературною системою визначеної ідеологією відстані щодо інших суспільних систем), економічний (відповідає за забезпечення засобів існування автора) та статусний (забезпечує його літературний статус) [там само]. Саме ідеологічний елемент є основоположним у системі, він є вирішальним у питанні про те, якими будуть домінуючі літературні тенденції, яка література буде допущена до перекладу та яким чином буде здійснений переклад.

На підтримку позиції, що ідеологія перекладу слугує проявом культурологічного підходу в перекладознавстві, наведемо твердження А. М. Савенця: "Із перспективи культурологічного погляду на переклад аналіз перекладацької практики і творених текстів перекладів здійснюється

передусім у контексті закріплених у цільовій культурі установок, стереотипів та уявлень, які керують добором авторів для перекладу, диктують вибір певних стратегій, методів, технік перекладу з думкою про такі, а не інші очікування аудиторії" [127, с. 122]. Тобто, саме ці установки, стереотипи та уявлення, які функціонують у певному суспільстві в певний час, і є тими самими чинниками ідеологічного впливу, з якими повинен рахуватися перекладач при здійсненні перекладу, і які неминуче відображаються у продукті перекладацького процесу. Про ідеологічне "підлаштування" оригіналу до тієї чи іншої читацької аудиторії згадував свого часу ще О. М. Фінкель: "Тут ми маємо справу з активним творчим процесом: здійснюється свідомий вплив на читача, для чого більш чи менш помітно перероблюється оригінал. Ступені такої помітності різні: від незначних «нейтральних» змін, в силу «вимог мови» або «смаку», і до прямої фальсифікації, коли під маркою автора, якого перекладають, або твору, який перекладається, здійснюється енергійна пропаганда свого світогляду, своєї ідеології, своєї мовної політики" [93, с. 229].

Ми погоджуємося з Н. М. Рудницькою у тому, що під ідеологічними чинниками в перекладознавстві найчастіше розуміють вплив саме панівної політичної ідеології. Причина цього, за припущенням дослідниці, полягає у впливі на пересічного громадянина ленінсько-радянської спадщини [117, с. 62]. На підтримку такої позиції виступає С. Шеррі, згідно з твердженням якої занепокоєність радянської влади втручанням Заходу у внутрішні справи Радянського Союзу проявлялася у вигляді суворого ідеологічного контролю над усією іноземною літературою, яка проникала на його територію. Найсуттєвішим проявом ідеологічного впливу на переклад, на думку британської дослідниці, слугувала цензура [200, с. 11], яка, як вже згадувалося раніше, ставала на заваді знайомству українського читача з більшістю іноземної літератури в цілому й антиутопічними творами безпосередньо.



Проте перекладацька діяльність підлягає суворому контролю не лише панівної ідеології; процес перекладу здійснюється й оцінюється також із певних ідеологічних позицій, нерідко неусвідомлюваних [67, с. 175; 190, с. 86]. Суголосним із такою позицією є твердження З. Ехтешамі, що до невдалого оперування головною ідеєю тексту оригіналу або навіть її зміни може також призвести не лише зовнішній ідеологічний тиск, але й вплив ідеології самого перекладача, тому варто мінімізувати його, наскільки це можливо, інакше він взагалі компрометує перекладацьку діяльність та ставить її під загрозу [181, с. 202]. Тут також доречно вести мову і про самоцензуру перекладача (т. зв. "автоцензуру" або "внутрішню цензуру"), тобто процес перевірки перекладачем тексту перекладу на дотримання певних суспільних та морально-етичних норм, відповідність засадам ідеології чи власній системі цінностей. Проведення такої перевірки ініціює ціла низка причин, "від побоювання перекладача образити почуття інших людей і до намагання перекладача зберегти власне життя" [123, с. 134].

У період існування Радянського Союзу мовою міжнаціонального спілкування слугувала російська, у зв'язку з чим іноземна художня література першочергово підлягала перекладу саме цією мовою, адже, як стверджує Р. П. Зорівчак, "за офіційною ідеологією тоталітаризму, українську мову та літературу обмежували "домашнім ужитком", а масовий читач, схильний до фантасмагорій, підсвідомо зараховував світову класику до російськомовної літератури" [45].

І хоча протягом 1920–1930 років комуністична партія запустила політику українізації, цей процес був спрямований переважно на стабілізацію та зміцнення позицій радянської влади в УРСР. Під гаслами українізації запроваджувався ще серйозніший контроль над публікацією художньої літератури. Більше того, існувала ціла низка критеріїв, згідно з якими здійснювався підбір літератури для перекладу.

Н. М. Рудницька дійшла висновку, що переклад доробку певного автора здійснювався з огляду на його політичну позицію, тобто ставлення до радянської ідеології, громадянство або ж етнічну приналежність. Першочерговими об'єктами перекладу ставали твори авторів-прихильників радянського режиму, антифашистські або ідеологічно нейтральні твори [122, с. 49]. Таке твердження дослідниці поширюється на пояснення причини панування літературного табу, впровадженого стосовно жанру антиутопії та самих авторів антиутопічних творів, адже загальновідомим є той факт, що будь-який панівний режим потребує літератури відповідного спрямування на підтримку своєї ідеології.

Є. М. Федченко та О. А. Кальниченко стверджують, що внаслідок здійснення певного ідеологічного тиску на перекладача та обмеження його свободи у виборі засобів, поводження з текстом перекладу характеризується значною вольністю за рахунок використання різних адаптаційних прийомів, внаслідок чого можна вести мову про цілісну ідеологічну адаптацію тексту [148, с. 178].

Ідеологічна адаптація художньої літератури, за О. І. Чередниченком, "зумовлена використанням іншомовного твору для висловлення ідей, співзвучних часові і просторові, в яких перебуває перекладач. Вона починається з добору творів для перекладу і має на меті сприяти змістовному збагаченню цільової культури, актуалізації ідеологічних проблем, які стоять перед нею" [157, с. 187].

Отже, за нашими спостереженнями, радянська ідеологічна парадигма значним чином вплинула на написання, публікацію та, звичайно ж, на переклад антиутопічних романів українською мовою. Відтак, мимоволі виникає питання, яким чином змінилася ситуація після 1991 року, коли Україна припинила зазнавати різноманітних утисків із боку влади, та у зв'язку із загальною трансформацією світової перекладознавчої парадигми у XX ст.

## 2.2. Українські переклади романів-антиутопій у світлі постколоніальних студій

Дезінтеграція імперіалістичних держав у другій половині XX століття призвела до здобуття колишніми колоніями статусу незалежних країн та унікальних культур, які є своєрідним синтезом культур країн-колонізаторів та власне колонізованих країн [29, с. 322]. Таке культурне переосмислення наприкінці 1960-х років супроводжувалося введенням у наукову площину понять "постколоніалізм", "постколоніальний світогляд", "постколоніальні студії", пов'язаних з іменами як закордонних (Е. Саїд, Г. Бгабга, Г. Ч. Співак), так і вітчизняних дослідників (М. Павлишин, Т. Гундорова, М. Рябчук). Спершу постколоніальні студії стосувалися досліджень західноєвропейських колоній, проте на початку 1980-х років вони поширюються й на інші колонізовані народи.

Постколоніалізм в Україні підкреслив важливість переосмислення перекладознавчих закономірностей, характерних для колоніального періоду, які продовжують існувати навіть в постколоніальному просторі, будучи обумовленими переважно з ідеологічної точки зору. Цікавим у цьому аспекті видається судження А. М. Савенця: "Прийняти постколоніальну перспективу для історика українського перекладу означає підбити об'єктивний баланс здобутків і втрат, спричинених таким, а не іншим, статусом української культури в Російській імперії і в Радянському Союзі загалом і місця в ній перекладу – не тільки літературного – зокрема. Це означає побачити тінь Великого Брата всюди, де вона впала, затінюючи нашу унікальність, інакшість, своєрідність" [126, с. 240].

На думку М. Рябчука, українська колонізованість значно відрізнялася від колонізованих країн Азії, Африки та Америки, причому ключова відмінність між панівним та підлеглим класами мала переважно мовно-культурний характер: "Своєрідною чорною шкірою для українців завжди

була їхня «рабська», «колгоспна» мова; змінивши її на «білу», російську, українці могли зробити яку завгодно кар'єру в Російській, а згодом Советській імперії" [124, с. 865].

Суголосною є точка зору Р. П. Зорівчак про статус мови і, відповідно, українського художнього перекладу, зумовлений постійним перебуванням України під тиском: "Окрім національної неволі, окрім імперського «нет, не было и быть не может», нашій мові, зіштовхнутій на узбіччя існування, було незатишно і в перекладній літературі" [45]. Своєрідним поясненням такої ситуації слугує твердження М. В. Стріхи, що "існували очевидні намагання зробити українську мову "менш цікавою" навіть в очах її потенційних прихильників, полегшити асиміляційні процеси в СРСР" [141].

Постколоніальне перекладознавство, з погляду І. Є. Фролової, характеризується подібністю постколоніальної літератури до "перекладу", що варто сприймати у метафоричному сенсі, "оскільки постколоніальний літератор – представник колонізованої лінгвокультури – пише свій твір мовою колонізатора (однією з провідних мов світу), а отже, ніби перекладає сам себе, представляє результат своєї розумової активності, використовуючи мовний код, невластивий для цієї активності" [151, с. 38]. Постколоніальні автори найчастіше прагнуть зобразити особливості колоніальної культури, що передбачає наявність специфічних лексичних одиниць, які викликають численні труднощі у відборі перекладного еквіваленту, особливо якщо культури мають разючу відмінність [там само].

Проблема перекладу романів-антиутопій у постколоніальний період актуалізує питання про те, змін якого саме ступеня зазнає вихідний текст під впливом низки ідеологічно виважених чинників. Зрозуміло, що спершу постколоніальне українське перекладознавство зіштовхнулося з численними проблемами та перешкодами на шляху свого розвитку. На тлі економічно-фінансової стагнації та політичних негараздів постраждали й культурні аспекти життя суспільства. Радянські схеми розвитку перекладу, зокрема

художнього, більше не задовольняли вимоги / потреби світового ринку, що зумовило необхідність вироблення нових творчих концепцій та ідей. Вагомою перепорою ставало ще й те, що продовжувалося ввезення до країни російськомовної перекладної продукції, що гальмувало, а часом і унеможливлювало просування питомих українських перекладів. Тим більше, не було жодних ініційованих державою програм підтримки та грантів, які б стимулювали українське мистецтво художнього перекладу і привертати до нього увагу на рівні світової спільноти.

Якщо в колонізованому світі в плані мови єдиним визнаним був тоталітарний стиль перекладу, серед ознак якого "логічна і синтаксична впорядкованість, семантична "прозорість" (уникання неоднозначності), суворо обмежений словник (перевага запозиченої й інтернаціональної лексики над питома національною, мінімум лексичних архаїзмів, авторських неологізмів і слів-реалій)" [107, с. 107], то постколоніальна ситуація сприяє різностильовій інтерпретації оригінального тексту.

Художній переклад за радянських часів настільки зазнав ідеологічного та цензурного утиску з боку влади, що це не могло не позначитися на пост-тоталітарних перекладацьких тенденціях. З цього приводу Н. М. Рудницька зазначає: "Особистість, яка працювала довгий час в умовах цензурного тиску, після отримання свободи слова підсвідомо може зловживати цією свободою. В результаті ті риси оригіналу, які спричинювали до заборони публікації або не відтворювались у цензурованому перекладі, в умовах демократії в перекладі можуть навіть набути перебільшеного, гротескного характеру" [118, с. 64].

Проте вважаємо, що право на існування має також думка, що після відміни цензури перекладачі на інстинктивному рівні продовжують обережно поводитися із "підступними" лексичними одиницями, що може бути продемонстровано у наступному прикладі із роману *"Прекрасний новий світ"* О. Гакслі у перекладі С. Маренка, датованому 1994 роком:

*Still, she led the too inquisitive twins away and made them join in the game of hunt-the-zipper, which had been organized by one of her colleagues at the other end of the room* (Huxley, Brave New World).

*Але все-таки вона відвела надто допитливих близнюків у другий кінець палати, де інша медсестра організувала сидячу гру «лови блискавку»* (Маренко, Прекрасний новий світ).

Очевидно, що у своєму відтворенні квазіреалії С. Маренко відштовхувався від лексичного відповідника *zipper* – блискавка. В іншій ситуації перекладач трансформує назву гри *hunt-the-zipper* в забаву *лови черевики*, що свідчить про перекладну дисперсію ("розсіювання" оригіналу). Проте, на нашу думку, жоден із варіантів належним чином не передає суть цієї гри. З огляду на те, що гра має еротичний характер, можна припустити, що вона полягає у тому, щоб розстібнути якийсь елемент одягу.

Як відомо, за часів Радянського Союзу поруч із політичною цензурою існувала ще й цензура пуританська, яка мала на меті виключити будь-яку сексуальну тематику, лайливу та образливу лексику, деталізовані описи людського тіла тощо, що у перекладознавчому сенсі передбачало різного роду вилучення, евфемізацію, стилістичну нейтралізацію тощо [118, с. 64; 185]. Перекладачеві *"Прекрасного нового світу"* однозначно було під силу виявити тонкий підтекст гри у світлі сексуальної вседозволеності, про яку так багато йдеться на сторінках роману, та створити вдалий відповідник, проте він, натомість, застосовує лексико-семантичну заміну, таким чином відводячи читача від делікатної теми.

Цікаво, що специфічними для літератури постколоніального періоду є лексичні одиниці, які входять до складу мови-колонізатора і, відтак, становлять безперечний інтерес для перекладознавства, адже перекладач має відтворити специфічний культурний фон літературного твору, який був спланований автором [151, с. 38]. У випадку з антиутопією такими лексичними одиницями є реалії-радянізми, квазіреалії з посиланням на

історичні об'єкти радянського періоду, алюзії на радянських політичних лідерів та події ленінсько-сталінської доби тощо, якими насичена творчість Є. Замятіна, Дж. Орвелла, Е. Берджесса, О. Гакслі та ін.

Безперечно, наявність радянських маркерів мовного характеру є дуже цікавим аспектом романів-антиутопій з позиції перекладу. Прообраз Радянського Союзу, очевидно, відтворюється шляхом застосування аббревіатур (наприклад, *Ангсоц*, *Мінімир*, *Порносек*, *штучзап*, *колгосп* тварин, що є особливою рисою індивідуально-авторського стилю Дж. Орвелла), усічень, основокладання, використання назв суб'єктів дії віддієслівного творення з суфіксами *-ник* (наприклад, *технік-формуваельник почуттів* у О. Гакслі), широкий вжиток реалій-радянізмів (наприклад, радянізм-звання *Тварина-Герой Першого Ступеня* у байці-алегорії "*Animal Farm*" та *дитина-герой* у романі "*1984*" Дж. Орвелла), транскодований словник артлангу "*надсат*" у Е. Берджесса та Орвеллова "*Новомова*".

Завдання, яке стоїть перед перекладачем, є досить суперечливим: з одного боку, українські (в нашому випадку) перекладачі змушені оперувати "до болю знайомими" лексичними одиницями; з іншого ж боку, вони (одиниці) утворюють пласт занадто тонкої криги, кожен хибний крок по якій може обернутися нищівним як для самого перекладача, так і для подальшої долі твору.

Для постколоніального періоду характерним є повторне здійснення перекладів, адже, як постулює Н.М. Рудницька, "з набуттям незалежності почався "перекладацький бум" через необхідність забезпечити адекватний переклад не лише нових творів, але й тих, що вже набули світового визнання" [121]. Солідарність із дослідницею висловлює А. М. Савенець, зауважуючи, що "постколоніальна ситуація створює можливості для паралельного існування рівноправних і конкурентних перекладацьких версій або навіть традицій перекладу й інтерпретації тексту-джерела" [126, с. 242]. Антиутопія, поруч з іншими художніми жанрами, не становить виняток

стосовно явища ретрансляції (або інакше, повторного перекладу), яке слугує в нашому дослідженні своєрідним інструментом висвітлення особливостей жанру і буде обґрунтоване докладніше в останньому підрозділі поточного розділу.

Таким чином, пройшовши тернистий шлях у своєму розвитку від появи жанротворного роману Є. Замятіна до суттєвої актуалізації жанру у наш час, антиутопія спромоглася не просто "вижити" в складних умовах оригінального та перекладного лінгвокультурного середовища, але й сформувати каркас унікальних жанрових, художньо-образних та мовностилістичних рис, які гарантують її впізнаваність з-поміж інших різновидів художньої літератури.

### **2.3. Асоціативне мапування як метод перекладознавчого аналізу антиутопії**

Аби максимально охопити всі потенційно важливі в ракурсі перекладу аспекти антиутопії XX–XXI століть, вважаємо за необхідне створити асоціативну схему перекладацького аналізу романів цього жанру, яка систематизувала б усі засоби, які є домінантними чи периферійними в його формуванні. У перебігу такої спроби неможливо не звернутися до принципу *mind mapping* (також *асоціативне мапування*, *майндменінг*, *інтелектуальне мапування*, *ментальне мапування* тощо), який набуває все більшого значення в сучасній філологічній науці, проте ще не отримав належного застосування в перекладознавстві.

Термін "*mind map*" був уведений у науковий обіг у 1948 р. американським психологом Е. Толменом у праці "*Cognitive Maps in Rats and Men*" ("*Когнітивні карти у щурів і людини*") і спочатку застосовувався виключно в психології. Проте згодом він набув поширення в географії, історії, психології, культурології, соціології, лінгвістиці тощо.



О. О. Селіванова дефінує поняття майндмепінгу у значенні, запропонованому американським психологом, як "методику побудови інформаційної моделі повідомлення або дискурсу в цілому, що містить ментальні репрезентації змісту та жанру текстового складника комунікації, представляє глобальну картину кореляції та функціонування смислових програм, зумовлених інтенціями, стратегіями продукування та сприйняттям повідомлення й інтерактивністю комунікантів" [216, с. 233]. Таким чином, дослідниця у своєму визначенні акцентує зв'язок методики мапування з висвітленням жанрової специфіки тексту, а отже потенційно – й жанрових домінант.

Вважаємо за доцільне одразу наголосити, що використовувана нами техніка асоціативного мапування, попри те, що вона реалізує у графічній формі результати когнітивної діяльності, все ж має небагато спільного із поняттям "когнітивне мапування" в розумінні власне когнітивістики, у річищі якої воно позначає "когнітивну операцію, що полягає у накладанні концептуальних елементів царини джерела на концептуальні елементи царини цілі" [214, с. 75]. Когнітивне мапування, яке у широкому розумінні визначається С. А. Жаботинською як "мисленнєве усвідомлення людиною оточуючого світу" [35, с. 180], охоплює низку психологічних процесів, пов'язаних зі сприйняттям, кодуванням, зберіганням, декодуванням та використанням інформації про світ [там само]. Одним із важливих чинників, які пов'язують когнітивне мапування з асоціативним, є суб'єктивність, спричинена розмежованістю в матеріальній реалізації ментальної репрезентації оточуючого світу різними суб'єктами.

У 70-х роках ХХ століття таке нововведення Е. Толмена було дещо переосмислене у психологічній площині, відтак, техніка майндмепінгу змістила фокус уваги з дослідження когнітивних процесів, які протікають у людській свідомості, на формування та систематизацію знань людини про певний об'єкт або явище. Такий психологічний поворот був запроваджений

британськими психологами Тоні та Баррі Б'юзен задля полегшення людського мислення, сприйняття та запам'ятовування, тобто це ще раз підтверджує, що асоціативне мапування (саме такий український відповідник до терміна серед широкого спектру інших ми пропонуємо використовувати в нашому дослідженні) має виключно психологічне коріння.

В основі асоціативного мапування лежить принцип "радіантного мислення", що належить до асоціативних мисленнєвих процесів, в межах яких відправною точкою слугує виокремлений центральний об'єкт [10]. У процесі укладання асоціативної мапи задіяні обидві півкулі мозку, завдяки чому "вони (*асоціативні мапи* – Д.В.) краще відповідають структурі людського мислення – асоціативного, ієрархічного та візуального" [92].

Н. В. Оксентюк окреслює низку властивостей асоціативного мапування, серед яких наочність, привабливість, запам'ятовуваність, своєчасність, творчість тощо, завдяки яким укладання асоціативних мап відзначається не лише логічністю та упорядкованістю понять та/або думок, а й підвищеним інтересом до самого процесу їхнього створення. Щоправда, дослідниця використовує на позначення принципу асоціативного мапування термін "ментальне картування", проте ми аргументуємо невідповідність такої термінології тим, що асоціативне мапування є засобом візуалізації процесів мислення, а ментальні карти – це "спосіб репрезентації географічного об'єкта в суспільній свідомості" [63, с. 160].

Ґрунтовною у сенсі розмежування різних назв до принципу асоціативного мапування і, фактично, розрізнення самих процесів мапування, є розвідка австралійського дослідника В. М. Дейвіса, який стверджує що асоціативне мапування більшою мірою є довільним і спонтанним; будь-які поняття, розміщені в мапі, можуть бути взаємопов'язані та аргументовані асоціативними зв'язками [180, с. 281; 199].

Пропонуємо розглянути підхід дослідника до диференціації понять "асоціативне мапування", "концептуальне мапування" та "аргументативне

мапування", оскільки вони видаються нам важливими для розуміння типу мапування, використовуваного у нашому дослідженні.

Чітко акцентуючи переваги асоціативного мапування, В. М. Дейвіс все ж знаходить деякі недоліки в його техніці. На погляд дослідника, зв'язки між блоками в межах асоціативної мапи зводяться до найпростіших асоціацій, оскільки перенавантаженість та перенасиченість такої мапи потенційно призводить до розсіювання уваги та погіршення ступеня сприйняття висвітлюваного поняття або явища.

Асоціативне мапування не є достатньо ефективним у визначенні більш складних явищ, які не можуть бути обмежені в поясненнях. У такому випадку його треба замінити концептуальним мапуванням, яке є суворішим у оформленні та краще демонструє складні структуровані зв'язки між сполучуваними блоками. Ключова розбіжність між асоціативним та концептуальним різновидами мапування полягає в облігаторності визначення в останнього ступеня референційності між поняттями, наявності ієрархічної структури в поєднанні головного та периферійних понять, точності та формальності досліджуваного об'єкта.

Такий самий підхід у тлумаченні методики концептуального мапування демонструє А. Дж. Каньяс. Американський дослідник в якості фундаментальної характеристики цього поняття виділяє залучення "перехресних взаємозв'язків" (*cross-links*), які дозволяють прослідкувати, яким чином концепти одного домену мапи корелюють з концептами іншого домену, забезпечуючи всеохопність такого типу мапування [176].

Третій вид мапування, за В. М. Дейвісом, здійснюється у відповідності до принципу інференційності, тобто логічної послідовності понять. У першому блоці аргументативної мапи наводиться припущення (*premise*), що реалізується у висновку до нього (*conclusions*), який або спростовує, або підтверджує сформульоване припущення, внаслідок чого з попереднього висновку витікає наступний. Недоліком аргументативного мапування є те,

що в процесі створення мапи не вказуються причинно-наслідкові зв'язки та взаємовплив між заданими блоками [180, с. 286].

На основі обґрунтування В.М. Дейвісом методик мапування ще раз пересвідчуємося, що релевантною для нашого дослідження є саме перша модель створення мапи жанру антиутопії, оскільки асоціативне мапування відзначається певною довільністю вибору елементів мапи і не є суворо регламентованим порівняно з концептуальним та аргументативним різновидами.

Техніка асоціативного мапування передусім полягає у створенні "інтелект-карти" – "графічного вираження процесу радіантного мислення" [там само], яке є потужним графічним засобом вивільнення потенціалу, прихованого в людському мозку. Асоціативне мапування знайшло вираження в багатьох сферах людської діяльності, зокрема в різних видах бізнесу, використанні інформаційних технологій, методиці навчання, юридичній діяльності тощо. Особливої значущості воно набуло у сфері освіти, де графічні діаграми зв'язків слугують не лише засобом навчання, надання нової інформації та її систематизації, але й засобом контролю над її засвоєнням [21, с. 54]. Як вже було зазначено, методика мапування у руслі перекладознавчого аналізу художнього жанру застосована в нашому дослідженні вперше.

Т. та Б. Б'юзен розробили чотири ключові принципи, на яких ґрунтується укладання асоціативної мапи. По-перше, ключовим поняттям слугує об'єкт дослідження, який розміщується в центрі схеми. По-друге, теми або об'єкти, пов'язані з ключовим об'єктом, відходять від ключового поняття у вигляді гілок. Третій принцип передбачає позначення гілок, які ведуть до другорядних понять, певними образами або типами зв'язків; це ж саме стосується третинних понять по відношенню до ключового об'єкта. Четвертий принцип відображає формування гілками певної вузлової системи, яка і слугує асоціативної мапою [10, с. 58]. Варто зауважити, що зв'язки між

блоками, які сполучаються за допомогою гілок, не обов'язково ґрунтуються на ієрархічному принципі, а є радше асоціативними.

Розробка асоціативної мапи має цілу низку переваг порівняно з традиційними методами упорядкування інформації, адже вона дозволяє перейти від лінійного мислення до системного, таким чином створюючи цілісний образ певного явища внаслідок радіальних мисленнєвих процесів. Асоціативна мапа як візуалізація певного явища слугує потужним засобом тренування творчого мислення та реалізації креативного потенціалу особистості, в нашому випадку, перекладацької.

Попри те, що укладення асоціативної мапи потребує творчого підходу і сприяє реалізації виключно індивідуального бачення асоціативних зв'язків ключового та периферійних понять, передбачається певний алгоритм підготовки інтелектуальної схеми, який включає декілька етапів. На першому етапі визначається тематична спрямованість асоціативної мапи та засоби її реалізації. Другий етап, інформаційно-пошуковий, спрямований на виокремлення ключових концептів та встановлення причинно-наслідкових та структурних зв'язків між поняттями. Здійснення структурування інформації відбувається на третьому етапі, в межах якого виокремлюються смислові блоки та визначається їх взаємозалежність. Четвертий етап, на якому відбувається кодування інформації, реалізується шляхом розробки умовних позначень та стилю діаграми, що значно полегшує сприйняття ідеї реципієнтом. Наступні етапи включають власне графічну побудову асоціативної мапи, наповнення її змістом та її редагування [217, с. 45].

Застосування принципу асоціативного мапування в якості інструменту перекладознавчого дослідження відзначається науковою новизною, оскільки він ще не був використаний у площині жанрового перекладацького аналізу. Укладання асоціативної мапи жанру антиутопії дозволить, насамперед, максимально охопити всі аспекти антиутопії, надати якомога повніший перелік жанрових рис романів письменників-антиутопістів XX століття, на

основі яких можливим буде виокремлення ЖСД антиутопії в оригіналі і прослідкувати ступінь їх відтворюваності в українському перекладі.

Проаналізувавши особливості побудови асоціативної мапи, ми здійснили спробу охопити ключові ділянки антиутопічного світу, які мають мовностилістичне втілення в художньому просторі романів-антиутопій, що дозволить систематизувати аналізований мовний матеріал і гарантуватиме цілісність та послідовність перекладознавчого аналізу.

Перш ніж перейти до власне перекладознавчого аналізу, вважаємо доцільним прокоментувати структурну організацію укладеної асоціативної мапи (див. Додаток В). На основі аналізованих романів ми дійшли висновку, що жанр антиутопії покликаний на створення особливих характеристик хронотопу та топофону, які відтворюють за задумом автора ірреальний світ, який зазвичай існує після певної глобальної катастрофи чи катаклізму. Специфіка хронотопу й топофону реалізується за допомогою (квазі)реалій і (квазі)онімів, які забезпечують цілісність глобального образу оригінального художнього твору і реалізують його потенціал у перекладі.

Система взаємовідносин у категорії понять "Людина–влада" характеризується фактичним протистоянням суб'єктів тоталітарної форми правління і суспільства, представленого у вигляді каст, попри первинну видимість суспільного щастя і добробуту. Тоталітарна влада зазвичай вимальовується у вигляді встановленої одноосібної диктатури, якій підпорядковуються певні органи задля здійснення ідеологічного контролю та маніпулювання свідомістю суспільства на благо правлячої верхівки. Найчастіше діяльність цих органів здійснюється під прикриттям красномовних гасел та лозунгів, що просто "волають" зі сторінок романів про загальну рівність, свободу та рівноправність. Політичні гасла, лозунги та заклики втілюються в оригінальних романах за рахунок залучення (квазі)фразеологізмів, відтворення яких у перекладі вимагає креативного

перекладацького підходу до тлумачення цих одиниць та, більше того, адекватної реалізації їх смислового навантаження.

Блок "Політичні лідери" реалізується шляхом упровадження авторами й перекладачами антропонімів, серед яких виділяємо власні та смислові імена, семантика яких розкривається в застосуванні стилістичних прийомів алюзії та/або алегорії, а також (квазі)фразеологізації, яка переважно спрямовується на інтерпретацію характерологічного контексту романів-антиутопій та підсилення художньо-естетичного впливу на цільову аудиторію.

Антиутопічний світ майбутнього зазвичай демонструє надвисокий рівень досягнень у сферах науки і техніки, інженерії, біології, психології, генетики тощо. Проте, найвеличніші досягнення людства обертаються нищівними для населення, призводять до стагнації суспільства та деградації особистості, знищення суспільних інститутів, занепаду культури, виступаючи потужними засобами маніпуляції та контролю в руках органів влади. Таким чином, вони спрямовуються на пригноблення, знищення, стирання індивідуума, який прозріває занадто пізно, аби уникнути моральної або фізичної загибелі. Науково-технічні винаходи актуалізуються в романному просторі антиутопії у вигляді переважно (квазі)реалій та (квазі)онімів, оскільки позначають об'єкти та явища світу майбутнього, а відтак створюють безмежний простір для перекладознавчого аналізу.

Характерно, що кожен із блоків асоціативної мапи жанру антиутопії представлений певним видом лексики, яка потрапляє до різновидів жанрово-стилістичних перекладацьких труднощів, що додає актуальності нашому дослідженню. В укладеній асоціативній мапі антиутопії спостерігаємо, що кожен виокремлений блок відзначається превалюванням трьох категорій лексичних одиниць, які і визначаємо як ЖСД антиутопії, а саме (квазі)реалії, (квазі)оніми та (квазі)фразеологічні одиниці, особливості відтворення яких в українському перекладі й виступатимуть об'єктом нашого порівняльного аналізу у Розділі 3.

Таким чином, аналіз англomовних романів-антиутопій ХХ-ХХІ століття підтверджує, що категорії, висвітлені в запропонованій нами асоціативній мапі, не лише є домінантними ознаками жанру антиутопії, але й містять численну кількість індивідуально-авторських та жанрово інваріантних мовностилістичних засобів, відтворення яких в українському перекладі є перспективою нашого дослідження, відображає його цінність і новизну і здійснює значний внесок у розвиток вітчизняної перекладознавчої науки.

#### **2.4. Перекладна множинність як інструмент висвітлення жанрової своєрідності роману-антиутопії**

У межах визначення жанрової своєрідності антиутопії в оригіналі та перекладі вважаємо за необхідне звернути увагу на факт існування у певній культурі кількох перекладів одного літературного твору, що у вітчизняній науці отримав назву "перекладної множинності" (*re-translation*). Т. П. Андрієнко визнає, що, попри об'єктивність мовного вмісту будь-якого повідомлення, реальний факт комунікації передбачає множинність його інтерпретацій: "Якщо для текстів інформативного типу множинність можливих прочитань є небажаною, то для художніх текстів, як і для деяких інших «креативних» текстів, багатозначність є їхньою характерною властивістю. Звідси можливість різних інтерпретацій і, відповідно, різних перекладів" [3, с. 26].

Сучасне перекладознавство відзначається зростанням наукового інтересу до множинності перекладацької інтерпретації художнього твору та ролі в ній індивідуального перекладацького стилю. Перекладна множинність стала фокусом інтересу багатьох закордонних науковців, зокрема їй присвятили свої студії А. Берман, К. Коскінен, Г. В. Дастжерді, А. Могаммаді. Проблема перекладної множинності неодноразово висвітлювалася у вітчизняних наукових дослідженнях А. В. Федорова,



О. І. Чередниченка, М. О. Новикової, А. В. Пермінової, О. В. Ребрія, С. В. Засекіна та ін.

Французький дослідник А. Берман, автор так званої "ретрансляційної гіпотези" ("*re-translation hypothesis*") наполягає на тому, що перший переклад певного художнього твору є незавершеним актом, звідси він має бути завершеним шляхом повторного перекладу. Кожний пізніший переклад певного твору відзначається зрушенням у бік тексту мови оригіналу, тобто, якщо перший переклад можна охарактеризувати намаганнями одомашнити його, наблизити до культури перекладу, то наступні переклади тяжіють до первинного тексту, його мовних та стильових особливостей, таким чином демонструючи унікальність оригінального твору [174, с. 2].

На користь гіпотези А. Бермана свідчить дослідження Г. В. Дастжерді та А. Могаммаді. Іранські науковці, аналізуючи переклади роману "*Pride and Prejudice*" Дж. Остен перською мовою, дійшли висновку, що ретрансляційна гіпотеза цілком має право на існування, адже результати їх дослідження підтвердили, що перший переклад роману й справді є більш натуралізуючим, тобто таким, що наближає першотвір до цільової культури. Подальші ж переклади покликані наголосити на "інакшості" оригінального твору [179, с. 180].

Валідність гіпотези підтверджує С. В. Засекін; більше того, дослідник намагається пояснити явище новотлумачення, яке, за однією з можливих причин, полягає у зміні ідеологій. На думку науковця, це переважно стосується перекладу класичної (проте не обов'язково художньої) літератури, яка супроводжується зміною політичної ситуації з кожним новим історичним періодом [42, с. 72], і з такою позицією неможливо не погодитися з огляду на проаналізований вплив ідеологічного чинника на український переклад (див. підрозділ 2.1.), зокрема на переклад романів-антиутопій українською мовою.

Проте, варто зауважити, що тотальне спростування або обґрунтування гіпотези ретрансляції не фігурує в якості ключової мети нашого дослідження,

зважаючи на те, що теоретичні аспекти множинності перекладів, як правило, пов'язані з окремим твором або з низкою творів окремого автора (множинність перекладів як засіб висвітлення письменницького ідіостилу). Своє завдання, натомість, ми вбачаємо в тому, аби використати феномен множинності задля виокремлення та наступного аналізу жанрової специфіки антиутопічного роману та його перекладацьких домінант на матеріалі п'яти українських перекладів повісті-антиутопії *"Animal Farm"* Дж. Орвелла.

Переклад завжди містить творчий відбиток перекладача, його індивідуальне сприйняття тексту оригіналу, відмінне від бачення його автором. Таким чином, індивідуалізація перекладного твору формує передумови для повторного прочитання тексту оригіналу, створення нової стилістики перекладу, використання відмінних художніх засобів та прийомів [177].

Множинні переклади формують кордони жанрової своєрідності та специфіки оригінального твору в перекладі, що ми вважаємо однозначно позитивним явищем, адже вони надають читачу право вибору, а теоретику – чимало простору для здійснення перекладознавчого аналізу. Наявність низки перекладів одного твору є надзвичайно цінним явищем для дослідника, оскільки дає можливість порівняти їх рішення та стратегії, а сам переклад перетворює на своєрідне творче змагання. Множинність перекладів дає можливість отримати й оцінити варіативність у відтворенні жанрово-стилістичних домінант художнього твору, індивідуально-авторського стилю письменника, дає змогу перекладачу розкрити власний індивідуально-авторський потенціал в якості співторця вихідного тексту.

Позитивна оцінка перекладної множинності у нашому дослідженні, – тим паче, що вона має втілення в більшості аналізованих романів-антиутопій, – знаходить підтвердження в багатьох наукових здобутках дослідників. Важливість множинної інтерпретації твору О. М. Матвіїшин вбачає в тому, що "трудність тексту, який перекладається, перебуває в прямо пропорційній

залежності від ідіолекту його автора, від своєрідності авторського світобачення та художнього мислення, і чим значнішою є ця трудність, тим довший за проміжком і за часом шлях до повноцінного перекладу, тим необхіднішими виявляються повторні підступи з різних боків крізь низку послідовних перекладів" [78, с. 151]. Щоправда, важко погодитися, що будь-хто з перекладачів, незалежно від рівня майстерності та обраної перекладацької стратегії, може створити справді ідеальний переклад. У будь-якому випадку, як перший, так і наступні переклади, матимуть сильні і слабкі сторони з позиції жанрово-стилістичних та індивідуально-авторських особливостей. Саме у цьому й полягає рівень охоплення та розуміння читачем перекладу оригінального тексту.

Ми погоджуємося з твердженням О. І. Чередниченка, який зауважує, що "множинність перекладів, зумовлена об'єктивним чинником часу, сприяє кращому розумінню іншомовного оригіналу і його входженню в культурний контекст національної літератури" [156]. При цьому український перекладознавець наголошує, що важливою є проблема відтворення загального тону та стилістики хронологічно віддаленого першотвору та збереження в перекладі духу епохи, до якої він належить.

Множинність перекладу, за А. Б. Павлюк, доцільно розглядати не лише як суб'єктивне явище, пов'язане з індивідуальними особливостями стилю перекладача, а й як об'єктивне, спричинене необхідністю діалогу однієї культури з іншою, розширенням власних пізнавальних можливостей, самоідентифікацією [95, с. 192]. Зазвичай літературний діалог культур зумовлюється потребою в перекладній множинності через затребуваність оригінального твору або жанру, до якого він належить. Крім того, неможливо не погодитися з тим, що найчастіше об'єктами ретрансляції виступають всесвітньо визнані твори світових класиків, які отримали статус канонічних [111, с. 309].

О. В. Ребрій розглядає перекладну множинність із чотирьох позицій:

- як реалізацію творчого потенціалу тексту-джерела;
- як реалізацію творчого потенціалу перекладача;
- як реалізацію творчого потенціалу рецептора;
- як реалізацію творчого потенціалу цільової культури [там само].

У будь-якому аспекті множинність перекладів оцінюється радше зі знаком "плюс", ніж "мінус", оскільки слугує засобом збагачення культури, матеріалізації захоплень перекладача та розкриття його креативності й творчих можливостей, діалогізації представників різних епох та прибічників різних перекладацьких рішень тощо. Перекладна множинність підтримує первинну необхідність художнього перекладу в творчій конкуренції та якнайкращому, якнайвдалішому продукті перекладу.

Множинність перекладів антиутопій зумовлена багатьма чинниками, серед яких ключовими, як ми вважаємо, є часова віддаленість (застарілість) перекладів та принципово інше ідеологічне середовище. Крім того, "боротьба" між перекладами може відбуватися за кількома параметрами, серед яких стильовий спектр, хронологічна обмеженість перекладної множинності для задоволення різнорідних запитів різних суспільно-культурних груп та множинність перекладів одного твору одним і тим же перекладачем [95, с. 193].

Н. М. Рудницька в одному із своїх досліджень особливостей радянського перекладу висновує, що перекладна множинність часто сприймається як негативне явище, що є наслідком знову ж таки радянської диктатури, коли заборонялося "майже все, крім набридлого соцреалізму" [119, с. 185]. Авторка висловлює дуже влучну думку, що "дуже часто лише один варіант [перекладу] допускався, оскільки так простіше було контролювати ситуацію. Перш ніж переклад публікувався, він проходив суворий цензурний контроль; але опублікований переклад дуже часто ставав єдиним, загальновизнаним, «канонічним»; його не можна було критикувати" [там само]. Відтак, у читачів вже пострадянської доби традиційно сформувалося шаблонне

негативне сприйняття нових перекладів, які начебто претендують на кращу оцінку чи ширше схвалення читацькими масами. Проте, навіть у такому негативному аспекті перекладної множинності дослідниця знаходить позитивний момент. Вона впевнена, що завдяки цензурі, а точніше її ослабленню із закінченням ери радянського тиску, Україна побачила набагато якісніші переклади, які і зараз не втрачають своєї актуальності та цінності.

З-під пера авторів історично віддалених українських перекладів антиутопій виходить розмаїття індивідуально-авторських стилістичних засобів, які розмальовують тканину перекладеного твору своїми власними неповторними барвами. Так чи інакше, першість з позиції перекладної множинності антиутопій безперечно належить байці-алегорії Дж. Орвелла *"Animal Farm"*, яку український читач може оцінити аж у п'яти (!) перекладах, виконаних з різними часовими інтервалами:

1) *"Колгосп тварин"* Ігоря Шевченка (Івана Чернятинського) (1947), який став першим перекладом повісті і до якого Дж. Орвелл особисто написав передмову;

2) *"Хутір тварин"* Ірини Дибко (1984), який перекладачка позиціонує як "вільний переклад";

3) *"Ферма "Рай для тварин"* Юрія Шевчука (1991), яку в якості першого українського перекладу побачила Україна, що знаходилася на порозі здобуття незалежності;

4) *"Скотоферма"* О. Дроздовського (1991), яка вийшла у невеликому часовому проміжку після перекладу Ю. Шевчука;

5) *"Скотохутір"* Наталії Околітенко (1992), найсучасніша порівняно з іншими перекладами інтерпретація повісті.

Кожна інтерпретація містить характерну для української мови різних періодів стилістично забарвлену лексику, а деякі з версій антиутопічної повісті написані певними варіаціями українських регіональних говірок, як-от

застаріла форма так званого "харківського правопису", яким і донині послуговується українська діаспора у значній частині своїх видань, або ж галицький діалект, який на початку ХХ століття побутував у Західній Україні і характеризувався специфічними нормами, що стосувалися і лексики, і граматики, і правопису.

Розділяємо думку К. І. Мегели, яка вважає, що часто перекладачі минулого століття орієнтувалися на приймача тексту свого регіону, тому перекладали художній твір простонародною лексикою місцевості, де вони проживали. Внаслідок цього в тексті перекладу з'являлися застарілі слова й архаїзми, характерні для галицького діалекту та старослов'янської мови, які суперечили загальноприйнятим нормам української літературної мови другої половини ХХ століття [79, с. 58].

Звичайно, матеріалом нашого дослідження слугують передусім романи-антиутопії, але було б злочином хоча б фрагментарно не залучити настільки яскравий і колоритний доробок Дж. Орвелла, тим паче що він має безпосереднє відношення до нашого гіркого історичного досвіду. Стосовно перекладу цієї казкової повісті, як назвав свою *"Animal Farm"* сам письменник, неможливо без гордості не згадати, що перший переклад алегоричної байки світ побачив саме українською мовою, та й ще з передмовою, написаною самим Дж. Орвеллом. Одне з видавництв, до якого звернувся письменник із пропозицією опублікувати свою працю, відмовило йому, мотивуючи це тим, що "Орвелл пише виключно про СРСР і двох його диктаторів: якби він писав взагалі про тоталітарні, диктаторські режими, тоді б твір надрукували; окрім того, вибір свиней на роль правлячої касті теж, на думку видавців, не є вдалим, бо може образити багатьох людей, особливо таких чутливих, як росіяни" [74, с. 382]. За проведення такої однозначної та очевидної аналогії, автор протягом тривалого часу змушений був переховуватися від переслідувань з боку комуністів, та це не завадило йому

випустити у світ більше тисячі україномовних примірників. Щоправда, більше половини одразу ж було знищено більшовицькою владою.

З численних критичних літературних та перекладознавчих джерел вже давно відомо, що за Орвелловими звичайними свійськими тваринами прихований глибинний смисл. В основу цієї байки автор поклав алегорію, провідною ідеєю якої є "спосіб двопланового художнього зображення, що ґрунтується на приховуванні реальних осіб, явищ і предметів під конкретними художніми образами з відповідними асоціаціями, з характерними ознаками приховуваного" [213, с. 24]. Дж. Орвелл надмайстерно відтворює образи радянських вождів та лідерів компартій за допомогою алегоричного перенесення їх на фермерську фауну, проте ще більший інтерес викликають використовувані перекладачами стратегії перекладу та передача цих образів в українському перекладі, бо йдеться ж про наші історичні реалії! Недивно, що перекладів повісті аж п'ять, і це, як на нас, ще не остаточна межа, адже простір повісті дає чимало матеріалу для перекладацького змагання у винахідливості й креативності.

Цікаво, що окрім власних імен на позначення правлячої верхівки ферми, які характеризуються глибокою алегоричністю та алюзівністю, що згадуються в першому розділі, Орвелловий роман наділений винятковим символізмом, біблійними мотивами та гротескним зображенням художньої дійсності, які відтворюють атмосферу радянського періоду. Автор зображує робітничий клас (пролетаріат) як ломових коней із кличками *Boxer* (тут і далі послідовно у перекладах І. Шевченка (1947), І. Дибко (1984), О. Дроздовського (1991), Ю. Шевчука (1991) та Н. Околітенко (1992) – *Гнідко / Добрилов / Боксер / Боксер / Боксер*) та *Clover* (*Конюшина / Конева / Конюшина / Конюшинка / Кlover*). Єдиною метою тварин є працювати ще більше, ще дужче, ще продуктивніше, що є життєвим кредо Боксера, і бути сумирним, покірним, законослухняним, як Конюшина, чого й вимагала від робітничого класу диктаторська влада. Ворон *Moses* (*Мойсей / Алексєєв /*

*Мойсей / Мойсей / Мозус*), улюбленець та шпигун пана Джонса, власника ферми, символізує церкву та духовенство, яке діяло виключно в інтересах влади. На підтвердження цьому слугують розповіді ворона про його прозріння, що десь на небі, у захмар'ї, знаходиться така собі *Sugarcandy Mountain* (*Смоктунцева гора / Гора Солодоців / Льодяникова Гора / Солодкоцукряна гора / Гора Смоктунців*), де не буде робочих буднів, а будуть гори конюшини та рафінаду. В описаному Мойсеєм фантастичному топофоні читач безсумнівно розпізнає біблійну алюзію на рай на всій Землі. Тварини у сповідуванні *animalism*'у (*тваринізм / тваринізм / скотинізм / тваринізм / анімалізм*) укладають власні заповіді на кшталт біблійних семи заповідей:

- 1) Whatever goes upon two legs is an enemy;
- 2) Whatever goes upon four legs, or has wings, is a friend;
- 3) No animal shall wear clothes;
- 4) No animal shall sleep in a bed;
- 5) No animal shall drink alcohol;
- 6) No animal shall kill any other animal;
- 7) All animals are equal.

Завершення байки, яке читач може витлумачити як примирення між тваринами і людьми, є насправді нічим іншим, як Тегеранською конференцією 1943 року між країнами-членами "великої трійки" (СРСР, США, Велика Британія), після якої розпочалася так звана "холодна війна".

Множинність перекладів стосується низки аналізованих романів-антиутопій XX–XXI століть. Роман О. Гакслі "*Brave New World*" відомий українському читачу завдяки С. Маренко ("*Прекрасний новий світ*", 1994 р.) та В. Морозову ("*Який чудесний світ новий*", 2016 р.), часовий інтервал між перекладами яких становить аж 22 роки. Різна граматична структура заголовків є першим, що впадає в око при зіставленні двох перекладів. А. Кам'янець та Т. Некряч зауважують, що попри наближення вислову *brave*



*new world* до фразеологізму, в Україні, попри усю "прозорість іронії в українському перекладі" [53, с. 123], алюзію на роман О. Гакслі варто пояснювати в примітці. Тим паче, в цьому випадку спостерігається ще одна алюзія – відсилання читача до шекспірівської "*Буря*" ("*The Tempest*"), що додає роботи перекладачу задля її відтворення.

Антиутопія "*1984*" Дж. Орвелла побачила світ у трьох версіях: від О. Тереха (1988 р., уривок у журналі "Всесвіт"), В. Данмера (2013 р., самвидав) та В. Шовкуна (2015 р.). Роман "*Slaughterhouse-Five*" К. Воннегута був перекладений спершу П. Соколовським ("Бойня номер п'ять", 1976 р.), вдруге з'явився у перекладі В. та Л. Діброви ("Бойня номер п'ять", 2014 р.), тобто з різницею аж у 38 років. В інтерв'ю з "*BBC Україна*" один із перекладачів роману, Володимир Діброва, коментує, що, хоча існують ще й інші переклади роману російською (Р. Райт-Ковальова) та українською (П. Соколовський), вони з дружиною підтримали ініціативу Івано-Франківського видавничого проекту "Вавилонська бібліотека" разом із "Видавництвом Старого Лева" здійснити ще один український переклад К. Воннегута. На думку перекладача, "тільки живучи в Америці, можна оцінити все багатство цього твору й побачити те, що для радянських перекладачів не могло не залишитися в "сліпій зоні". Чим більше ми працюємо над цим перекладом, тим більше розуміємо, що цей сплав сучасного і позачасового, універсального із суто американським, просто мусить, нарешті, стати частиною українського культурного простору" [212].

Множинність перекладів романів-антиутопій свідчить про те, що вони не лише не втрачають своєї актуальності, а й здобувають все більшу популярність серед читачів, торкаючись найболючіших проблем нинішнього суспільства та влади. Майстри перекладу лише додають нові підстави для роздумів, розкривають нові перспективи в прочитанні художнього твору, проливають світло на нові деталі, відтворюючи вигадану, але все ж таки потенційно можливу картину світу за допомогою індивідуальних

мовностилістичних засобів. Відтак, задля виявлення та перекладознавчого висвітлення як індивідуальних мовних засобів, так і домінантної жанрової стилістики ми вперше у перекладознавчій практиці пропонуємо впровадити принцип асоціативного мапування, яке на основі радіантних мисленнєвих операцій та асоціацій дозволить якомога ширше оцінити багатогранність антиутопічного роману за жанровою побудовою та виокремити й проаналізувати мовний матеріал, спрямований на його конструювання.

## **Висновки до Розділу 2**

Дослідження перекладацького відтворення жанрово-стилістичної та культурологічної специфіки роману-антиутопії видається нам неможливим без використання логічно упорядкованого методологічного підґрунтя, яке забезпечило б глибинність та масштабність аналізу. Таким підґрунтям у нашому дослідженні слугує культурологічна орієнтація (зокрема, вивчення впливу на переклад ідеологічного чинника), асоціативне мапування та перекладна множинність, залучення яких гарантуватиме системність у виокремленні ЖСД антиутопії.

Комплексність дослідження досягається за рахунок залучення методологічних апаратів психології, культурології, лінгвістики, літературознавства й власне перекладознавства, які забезпечують дотримання наскрізних принципів сучасної науки про переклад, якими є міждисциплінарність, поліпарадигматизм та антропоцентризм.

Постколоніальний період, впродовж якого спостерігається посилений інтерес до антиутопічного жанру, характеризується поширенням впливу на перекладознавчі дослідження культурологічного повороту. Культурологічна парадигма перекладознавства відзначається низкою зміщень порівняно з лінгвістичною (системно-структурною). З позицій культурологічного підходу переклад антиутопії, як, власне, й написання оригінального твору,

опосередковується низкою ідеологічних чинників зовнішнього та внутрішнього характеру, які виявляються у вигляді інституційної та особистісної (або само-) цензури та зумовлюють суттєві смислові зсуви у друготворі. Більше того, ідеологічна виваженість державних (зокрема радянської) політик стосовно автентичної та перекладної літератури ставала на заваді поширенню антиутопічних творів в україномовному суспільстві. В цьому вбачаємо ґрунтовне пояснення, чому з творами, написаними ще в першій половині ХХ століття, український читач ознайомився лише наприкінці його, а саме після здобуття нашою державою незалежності.

Задля виокремлення ЖСД роману-антиутопії в оригіналі та перекладі ми пропонуємо залучити до дослідження психологічний інструмент асоціативного мапування. Такий підхід дозволить, по-перше, максимально повно встановити зв'язки між мегаобразним, макрообразним та мікрообразним рівнями романів-антиутопій, що сприятиме як визначенню провідних ідейно-художніх та сюжетно-композиційних ознак жанру, так і мовностилістичних засобів їхнього втілення.

Асоціативне мапування, на противагу концептуальному або аргументативному типам графічного відображення інформації, не є суворо регламентованим типом її упорядкування, що забезпечує відносну довільність у виборі категорійних блоків, які забезпечують цілісність та наочність такої методології.

Механізм асоціативного мапування ґрунтується передусім на асоціативному типі мислення, а не на встановленні чітких причинно-наслідкових зв'язків між певними поняттями. Залучення техніки асоціативного мапування реалізується першочергово у визначенні наскрізних ідей, понять та/або мотивів, які забезпечують винятковість жанру антиутопії.

Спираючись на матеріал аналізованих романів, в якості ключових блоків нами були ідентифіковані специфічний хронотоп та топофон антиутопії, існування яких зумовлюється актуалізованими у фантастичній художній

картині світу досягненнями науки і техніки. У потенційному антиутопічному світі співіснують суспільство і влада, причому остання визначає ідеологічні засади функціонування суспільства, послуговуючись науково-технічними досягненнями як засобами маніпулювання суспільною свідомістю.

Кожен із блоків, які формують асоціативну мапу жанру антиутопії, знаходить своє відображення у лексико-стилістичних засобах, сконструйованих індивідуально-авторською фантазією задля об'єктивації фантастичної художньої картини світу антиутопії. Укладена асоціативна мапа дозволяє прослідкувати, що у межах кожного блоку актуалізуються категорії рекурентних лексико-стилістичних засобів, які власне й визначаються нами як ЖСД романів-антиутопій, а саме (квазі)реалії, (квазі)фразеологізми та (квазі)оніми. В межах кожної ЖСД вважаємо за доцільне здійснити її подальшу категоризацію за критеріями позначення об'єктів та явищ фантастичного світу та структурно-семантичного навантаження. Іншомовна інтерпретація виокремлених ЖСД передбачає комплексне використання перекладачем способів, трансформацій та стратегій перекладу, які забезпечать максимальну адекватність та відповідність обраних у процесі перекладу лексико-стилістичних засобів оригінальній авторській інтенції.

Проблема перекладу романів-антиутопій у постколоніальний період актуалізувала питання, якого ступеня змін зазнає вихідний текст від впливом низки ідеологічно виважених чинників, адже українське перекладознавство зіштовхнулося з численними проблемами та перешкодами на шляху до свого розвитку. Радянські схеми перекладу, зокрема художнього, більше не задовольняли вимоги світового ринку, що потребувало нових творчих концепцій та ідей. Зміну перекладознавчої парадигми можна прослідкувати завдяки перекладній множинності, адже хронологічний проміжок між перекладами яскраво демонструє поступову трансформацію перекладацьких концепцій та закономірностей. Заслугою культурологічного повороту є

також те, що в його межах визнається потенційна можливість існування множинних підходів до перекладацької інтерпретації художнього твору, в чому ми, фактично, мали можливість пересвідчитися.

Ретрансляційна гіпотеза Антуана Бермана, запроваджена в рамках культурологічної парадигми, розглядається нами як методологічна основа дослідження множинних перекладів повісті-антиутопії Дж. Орвелла "*Animal Farm*". Згідно з припущенням науковця, вибір перекладача на користь однієї з перекладацьких стратегій (доместикації або форенізації) зумовлюється хронологічною вмотивованістю перекладних варіацій в межах певного художнього твору. А. Берман стверджує, що за умови наявності феномену перекладної множинності доместикація слугуватиме наскрізною стратегією, реалізованою в більш ранніх перекладах певного художнього твору. Натомість, стратегія форенізації, обрана за відправну точку, превалюватиме в хронологічно дистантних іншомовних інтерпретаціях. Перевірка валідності ретрансляційної гіпотези дозволить зробити відповідні висновки стосовно еволюції перекладацьких закономірностей художнього перекладу в цілому та, що особливо актуально, прослідкувати трансформацію стратегій перекладу творів антиутопічного жанру в принципово різних ідеологічних середовищах, які здебільшого визначають їх використання.

Основні положення другого розділу знайшли відображення у публікаціях [14; 16; 207].

### РОЗДІЛ 3

## ВІДТВОРЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИХ ДОМІНАНТ АНТИУТОПІЇ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

### 3.1. Переклад (квазі)реалій

Серед масиву мовностилістичних засобів на позначення фантастичної дійсності, яка зображується в антиутопічних художніх творах, провідну роль відіграють квазіреалії, які були віднесені нами до категорії ЖСД роману-антиутопії. О. М. Шапошник слушно зауважує, що семантика квазіреальних одиниць має бути максимально повно розкритою на етапі доперекладацького аналізу, "оскільки авторська фантазія здатна вигадати низку науково-технічних засобів, а звідси – більше лексико-семантичних одиниць для їхньої номінації" [160, с. 225].

У площині аналізованих романів *"Ми"* (1920) Є. Замятіна, *"Brave New World"* (1932) О. Гакслі та *"1984"* (1948) Дж. Орвелла нами було виокремлено 225 квазіреалій, якими відбудовується ФХКС антиутопії. Порівняльний аналіз специфіки відтворення квазіреальних одиниць було здійснено на матеріалі оригінальних творів та їх перекладів: роман *"Ми"* побачив світ у перекладах англійською (*"We"*, Г. Зільбург, 1924) та українською (*"Ми"*, О. Торчило, 2017) мовами; з українськими перекладами роману *"Brave New World"* читачі ознайомилися у виконанні С. Маренка (*"Прекрасний новий світ"*, 1994) та В. Морозова (*"Який чудесний світ новий!"*, 2016); інтерпретації роману *"1984"* здійснили О. Терех (*"1984"*, 1988) та В. Шовкун (*"1984"*, 2015).

Спираючись на розроблену асоціативну мапу жанру роману-антиутопії, розроблену нами в другому розділі, маємо змогу пересвідчитися, що квазіреаліями переважно представлені впроваджені авторами досягнення науки і техніки, які, у свою чергу, слугують засобами маніпулювання

свідомістю, та ознаки часово-просторової організації романів, а саме хронотопу й топофону.

Задля максимального охоплення усіх квазіреальних одиниць, реалізованих у романах, пропонуємо умовно розподілити їх за категоріями з огляду на об'єкти, які вони денотують. Таким чином, квазіреалії в аналізованих художніх творах функціонують на позначення:

- 1) досягнень природничих, гуманітарних, прикладних наук;
- 2) технічних пристроїв;
- 3) транспортних засобів;
- 4) страв та напоїв;
- 5) артефактів (продуктів матеріальної культури);
- 6) продуктів засобів масової інформації;
- 7) одягу.

Перша категорія включає в себе низку процесів та процедур, які функціонують у вигаданих авторською уявою суспільствах, точніше кажучи, завдяки яким ці суспільства існують. Є. Замятін упроваджує концепцію вирощування дітей:

*Не смешно ли: знать садоводство, куроводство, рыбоводство (у нас есть точные данные, что они знали все это) и не суметь дойти до последней ступени этой логической лестницы: детоводства (Замятин, Мы).*

*Is it not strange to understand gardening, chicken farming, fishery (we have definite knowledge that they were familiar with all these things), and not to be able to reach the last step in this logical scale, namely, production of children – not to be able to discover such things as Maternal and Paternal Norms? (Zilboorg, We)*

*Чи не смішно: знати садівництво, курівництво, рибництво (у нас є точні дані, що вони знали все це) і не зуміти дійти до останнього щабля цієї логічної драбини: дітництва (Торчило, Ми).*

Цікавий підхід демонструє українська перекладачка, паралельно зі створенням еквіваленту *дітництво*, наводить узуальні аналоги *курівництво*

та *рибництво* задля досягнення максимальної наближеності до тексту оригіналу і створення співзвучності між лексемами на кшталт оригінальної, яка досягається шляхом додавання суфіксу *-(с)тво*. Менш ефектним є еквівалент *production of children* Г. Зільбурга, який замість описового перекладу міг би створити власну okazionalnu одиницю на кшталт *childrening*, що краще пасувало б до заданого автором квазіреального контексту.

О. Гакслі пропонує подібну до *детоводства* ідею, яка пов'язана з "виращуванням" дітей. Автор okazionalnu переосмислює такі узуальні термінологічні поняття як *budding* та *decanting*, завдяки яким протікає процес дозрівання ембріонів у пробірках:

*We check the normal growth and, paradoxically enough, the egg responds by budding. [...] Over twelve thousand seven hundred children already, either decanted or in embryo* (Huxley, *Brave New World*).

Обидва перекладачі роману відтворюють вищезгадані лексичні одиниці як *брунькування* та *декантування*, що не становить жодних труднощів для подальшої інтерпретації цільовим читачем. О. Гакслі також послуговується певною кількістю наукових термінів, як переосмислених узуальних, так і новоутворених, як-от *test-tubes* / *пробірки*, *receptacle* / *яйцеприймач*, *incubators* / *інкубатори*, *Bokanovsky process* / *процес (процедура) Бокановського*, *Podsnap's Technique* / *техніка Подснапу (Подснапівський метод)* тощо, які ще більше підсилюють створене в читача враження високорозвиненого в науково-технічному аспекті суспільства.

Дж. Орвелл розробляє ідею залучення наукових досягнень у сфері репродуктивних технологій:

*All children were to be begotten by artificial insemination (ARTSEM, it was called in Newspeak) and brought up in public institutions* (Orwell, 1984).

Усі діти мали народжуватися через *штучне запліднення* (новомовою це називалося *штучзан*) і виховуватися у громадських закладах (Шовкун, 1984).



В. Шовкуну вдається легко впоратися з відтворенням реалії-аббревіатури, адже, вкотре зазначимо, що численні словоскорочення та телескопічні слова були поширеним мовним явищем упродовж радянської доби.

У майбутньому світі Є. Замятіна діти хоч і народжуються природнім шляхом, справа все ж не обходиться без досягнень у сфері репродуктивних технологій:

*Вас тщательно исследуют в лабораториях Сексуального Бюро, точно определяют содержание половых гормонов в крови – и вырабатывают для вас соответствующий Табель сексуальных дней. Затем вы делаете заявление, что в свои дни желаете пользоваться номером таким-то (или таким-то), и получаете надлежащую талонную книжечку (розовую) (Замятин, Мы).*

*You are carefully examined in the laboratory of the Sexual Department where they find the content of the sexual hormones in your blood, and they accordingly make out for you a Table of sexual days. Then you file an application to enjoy the services of Number so and so, or Numbers so and so. You get for that purpose a checkbook (pink) (Zilboorg, We).*

*Вас ретельно досліджують у лабораторіях Сексуального Бюро, точно визначають вміст статевих гормонів у крові – і виробляють для вас відповідний Табель сексуальних днів. Потім ви заявляєте, що у свої дні бажаєте користуватися номером таким-то (або таким-то), і отримуєте відповідну талонну книжечку (рожеву) (Торчило, Ми).*

Переклад квазіреалій-словосполучень не становить жодних труднощів для перекладачів, які закономірно залучають спосіб калькування задля їх іншомовного відтворення.

Значний інтерес викликають квазіреалії на позначення технічних пристроїв, запропонованих письменниками на сторінках аналізованих романів. О. Гакслі описує цілу низку технічних винаходів, які, так само як і

аналогічні пристрої в романах Є. Замятіна та Дж. Орвелла, використовуються задля здійснення ідеологічного впливу та контролю над населенням:

*The house lights went down; fiery letters stood out solid and as though self-supported in the darkness. THREE WEEKS IN A HELICOPTER. AN ALL-SUPER-SINGING, SYNTHETIC-TALKING, COLOURED, STEREOSCOPIC FEELY. WITH SYNCHRONIZED SCENT-ORGAN ACCOMPANIMENT* (Huxley, Brave New World).

*В залі погасло світло, масивні вогняні літери виступали з темряви. ТРИ ТИЖНІ В ГЕЛІКОПТЕРІ. СУЦІЛЬНИЙ СУПЕРСПІВ, СИНТЕТИЧНА МОВА. КОЛЬОРОВИЙ СТЕРЕОКОНТАКТНИЙ ФІЛЬМ ІЗ СИНХРОНІЗОВАНИМ АРОМАТО-ОРГАННИМ СУПРОВОДОМ* (Маренко, Прекрасний новий світ).

С. Маренко знаходить досить вдалий функціональний відповідник до лексеми *feely*, повноцінно відтворюючи змістові та комунікативні характеристики цієї квазіреалії. Принцип *стереоконтактного фільму* полягає у тому, що він активує всі чуття глядача, який розміщується у спеціальному пневматичному кріслі з поручнями. Під час перегляду такого фільму людина може відчувати запахи, температуру, смак тощо. В. Морозов відтворює лексичну одиницю *feely* як *чуттєвка*, що, з нашої точки зору, є менш вдалим еквівалентом у порівнянні з варіантом С. Маренка, адже не розкриває сповна інтенційне семантичне навантаження квазіреалії і за своєю фонографічною формою є радше схожим на молодіжний сленгізм, аніж на серйозне науково-технічне відкриття.

Значна кількість технічних пристроїв спрямована на підслуховування приватних розмов та контролю над кожним кроком людини. В романі Дж. Орвелла таким пристроєм є *telescreen*:

*The voice came from an oblong metal plaque like a dulled mirror which formed part of the surface of the right-hand wall. Winston turned a switch and the voice sank somewhat, though the words were still distinguishable. The instrument*

*(the telescreen, it was called) could be dimmed, but there was no way of shutting it off completely (Orwell, 1984).*

*Голос линув з овального металевого диска, що блідо світився, наче затуманене дзеркало, вмонтований правобіч у стіну житлової кімнати. Вінстон крутнув вимикач, і голос стихівся, хоч слова однаково було чути. Звук і зображення диска (це був телеекран) можна приглушити й пригасити, але вимкнути його зовсім – аж ніяк (Терех, 1984).*

*Голос лунав із видовженої металевої пластини, схожій на закінтюжене дзеркало, яка утворювала частину поверхні стіни праворуч. Пристрій (він називався телеекраном) можна було приглушити, але не можна було зовсім вимкнути (Шовкун, 1984).*

О. Терех та В. Шовкун відтворюють квазіреалію, сформовану за допомогою напівпрефіксу грецького походження *tele-*, шляхом застосування кальки. Однак варто додати, що для сучасного читача, на відміну від читача 1948 року, і вихідна, і перекладена одиниця не сприймаються як реалії-новотвори.

У романі "Мы" Є. Замятіна функціонують пристрої у формі людського вуха, які встановлені на вулицях Єдиної Держави:

*Мне пришлось недавно исчислить кривизну уличной мембраны нового типа (теперь эти мембраны, изящно задекорированные, на всех проспектах записывают для Бюро Хранителей уличные разговоры) (Замятин, Мы).*

*I remembered – no, it glistened in my mind for one hundredth of a second – I once had to calculate the curve of a new type of street membrane. (These membranes are handsomely decorated and are placed over all the avenues, registering all street conversations for the Bureau of Guardians) (Zilboorg, We).*

*Мені довелося нещодавно обчислити кривизну вуличної мембрани нового типу (тепер ці мембрани, витончено задекоровані, на всіх проспектах записують для Бюро Хранителів вуличні розмови) (Торчило, Ми).*

Відтворення лексичної одиниці *мембрана* не становить жодних труднощів для перекладачів, оскільки вона є інтернаціональним терміном. З такою ж метою Дж. Орвелл упроваджує пристрій *ear trumpet for listening through keyholes*, відтворений В. Шовкуном в українському перекладі як *трубка, якою можна підслуховувати крізь щпарини* шляхом залучення способу калькування. Крім того, у площині роману "1984" описуються пристрої, які можуть бути приховані навіть далеко за межами міста, спроможні записати розмову та розпізнати голос мовця:

*There were no telescreens, of course, but there was always the danger of concealed microphones by which your voice might be picked up and recognized; besides, it was not easy to make a journey by yourself without attracting attention* (Orwell, 1984).

Знову ж таки, інтернаціоналізована лексична одиниця *microphone* не становить жодних труднощів для перекладацької інтерпретації.

Третя категорія виокремлених нами квазіреалій позначає транспортні засоби суспільств майбутнього. В межах цієї групи ідея футуристичних засобів пересування належить Є. Замятіну:

*А почему у нас нет перьев, крыльев – одни только лопаточные кости – фундамент для крыльев? Да потому что крылья уже не нужны – есть аэро, крылья только мешали бы* (Замятин, Мы).

*Well, why don't we grow feathers or wings, but have only shoulder blades, bases for wings? We have aeros; wings would only be in the way* (Zilboorg, We).

Квазіреалія *аэро* / *aero* / *aero*, утворена в усіх трьох мовах шляхом номіналізації напівпрефіксу *aero-*, позначає транспортний засіб майбутнього світу Є. Замятіна, який, очевидно, виглядає на кшталт гелікоптера, оскільки має пропелери і може горизонтально і вертикально рухатися в повітрі.

До класу квазіреалій на позначення транспорту можемо віднести найважливіший винахід Є. Замятіна – *Интеграл* – скляний космічний

корабель з математичною назвою, який, за задумом письменника, має виконати важливу міжпланетну місію:

*Вам предстоит еще более славный подвиг: стеклянным, электрическим, огнедышащим ИНТЕГРАЛОМ проинтегрировать бесконечное уравнение Вселенной. Вам предстоит благодетельному игу разума подчинить неведомые существа, обитающие на иных планетах – быть может, еще в диком состоянии свободы (Замятин, Мы).*

*A still more glorious task is before you: the integration of the indefinite equation of the Cosmos by the use of the glass, electric, fire-breathing Integral. Your mission is to subjugate to the grateful yoke of reason the unknown beings who live on other planets, and who are perhaps still in the primitive state of freedom (Zilboorg, We).*

*Вам належить ще більш славний подвиг: скляним, електричним, вогнедишним «ИНТЕГРАЛОМ» проінтегрувати нескінченне рівняння Всесвіту. Вам належить благодійному ігу розуму підпорядкувати незнаних істот, що живуть на інших планетах – можливо, ще в дикому стані свободи (Торчило, Ми).*

Важливість Інтегралу підкреслюється Замятіним шляхом графічного прийому капіталізації, на що звертає увагу О. Торчило і чим цілком нехтує Г. Зільбург. У цілому, математична функція, закладена в назві космольоту, аналогічно відтворюється в українському та англійському перекладах. Вважаємо за необхідне принагідно зазначити, що математично виважений роман Замятіна певним чином вплинув на написання роману "*Brave New World*" О. Гакслі. Британський письменник упроваджує створену власною фантазією гру *Riemann-surface tennis* (теніс на риманових кортах [222] / теніс на Ріманових поверхнях [223]). Бернгард Ріман, німецький математик, вперше формалізував поняття інтегралу і вивів певний вид площини, яка згодом була названа «рімановою поверхнею». Спіралевидна поверхня, винайдена Б. Ріманом, свідчить про очевидну складність вигаданої гри

О. Гакслі. В. Морозову, на відміну від С. Маренка, який веде мову про незрозумілі читачеві *риманові корти*, вдалося розпізнати інтертекстуальний зв'язок між романами письменників та фактами реальної дійсності.

Транспортні засоби Дж. Орвелла представлені реалією *helicopter*, яка є узуальною лексемою, та квазіреалією *taxicopter*, яка є okazіональною модифікованою лексичною одиницею. Відтворення квазіреалій в українському перекладі відбувається шляхом застосування кальки. О. Гакслі так само використовує реалію *helicopter* на позначення персональних транспортних засобів. Крім того, в романі "*Brave New World*" задіяні ще два засоби пересування: *the Blue Pacific Rocket* та *the Red Rocket*. Очевидно, що, створюючи ракети, які переміщують пасажирів на далекі відстані, автор відштовхувався від реалії *The Blue Train*, яка позначала поїзд, що функціонував у 1920–1930-х роках. У перекладі С. Маренка спостерігаємо відтворення одиниць шляхом калькування, натомість, В. Морозову більше імпонує очуження квазіреалій, які він відтворює як *Ракета Блю Пасифік* та *Червона ракета*. Перекладач йде різними шляхами, застосовуючи транскодування до першого прикладу і калькуючи другий.

Інший транспортний засіб у романі О. Гакслі позначає квазіреалія *monorail tram-car*:

*Like aphides and ants, the leaf-green Gamma girls, the black Semi-Morons swarmed round the entrances, or stood in queues to take their places in the monorail tram-cars* (Huxley, *Brave New World*).

*Зелені гамма-дівчата й чорні напівкретини роїлися, мов попелиці й мурашва, біля входів або стояли в черзі до монорейкових трамваїв* (Маренко, Прекрасний новий світ).

*Немов ті попелиці й мурашки, вбрані в зелене дівчата-гамми й чорні напівдебіли юрмилися біля входів або стояли вже в чергах до монорейкових трамвайчиків* (Морозов, Який чудесний світ новий!).

Квазіреалія відтворюється перекладачами шляхом застосування калькування, причому В. Морозов вживає іменник із димінутивним суфіксом *трамвайчик*, таким чином очевидно уподібнюючи розмір транспортного засобу до звичайної автівки. Футуристичний образ засобу пересування досягається за рахунок того, що монорейкові шляхи були започатковані наприкінці XIX століття, проте не набули загального поширення. Концепція монорейкового транспорту широко застосовується в атракціонах у парках для розваг у сучасному світі, застосування ж його для перевезення пасажирів або вантажів обмежується функціонуванням лише декількох ліній відрізками у максимум 28 кілометрів у Німеччині, США, Японії та Росії.

У художньому просторі аналізованих романів суттєвий пласт квазіреальної лексики покликаний слугувати на позначення страв та напоїв, які в ономастичній традиції отримали назву гастронімів. Продукти харчування у створених письменниками світах майбутнього є синтетичними, про що неодноразово згадується на сторінках романів. Зокрема, Є. Замятін взагалі пропонує новий тип їжі:

*Но в 35-м году – до основания Единого Государства – была изобретена наша теперешняя, нефтяная пища (Замятин, Мы).*

*In the thirty-fifth year before the foundation of the United State our contemporary petroleum food was invented (Zilboorg, We).*

*Але в 35-му році – до заснування Єдиної держави – була винайдена наша теперішня, нафтова їжа (Торчило, Ми).*

У своїх перекладах Г. Зільбург та О. Торчило апелюють до калькування квазіреалії, щоправда в англійському перекладі лексичний компонент *нефтяная* відтворюється гіперонімом *petroleum*, а не гіпонімом *oil*, який є його дериватом; проте, в цілому це жодним чином не веде до якісних змін у сприйнятті одиниці реципієнтом.

О. Гакслі створює специфічний тип наркотика – *сому*, який створює відчуття нірвани і дозволяє людині зануритися у підсвідомість, "піти у

сомовідпустку" або притупити базові відчуття. Сому приймають у чистому вигляді або додають у їжу та напої:

*He remained obstinately gloomy the whole afternoon; wouldn't talk to Lenina's friends (of whom they met dozens in the ice-cream soma bar between the wrestling bouts); and in spite of his misery absolutely refused to take the half-gramme raspberry sundae which she pressed upon him* (Huxley, Brave New World).

*І до самого вечора Бернард був уперто нахнюплений, не хотів розмовляти з друзями Леніни, яких вони зустріли в барі сомного морозива в інтервалах між змаганнями борців, і навідріз відмовився прогнати нудьгу сомовою водичкою з полуничним морозивом, як вона пропонувала* (Маренко, Прекрасний новий світ).

*Цілий вечір він уперто сидів набурмосений як сич; зовсім не розмовляв з Ленініними приятельками (вони їх там зустріли не один десяток у перервах між поєдинками в кафе-морозиві із сомою); і попри всю свою депресію він навідріз відмовився спожити бодай напівграмульку малинового пломбіру, який вона запропонувала* (Морозов, Який чудесний світ новий!).

С. Маренко відтворює квазіреалію *the half-gramme raspberry sundae* як сомова водичка з полуничним морозивом, хоча, лексема *sundae* тлумачиться як морозиво (з фруктами та/або горіхами). У такому випадку незрозуміло, звідки з'являється іменник з димінутивним суфіксом *водичка* і чому *raspberry* – малина – трансформується в перекладі на *полуницю*? Кращим перекладацьким рішенням, на наш погляд, було б передати квазіреалію як *малинове морозиво із сомою* (сомове малинове морозиво), що сприяло б адекватному сприйняттю квазіреалії реципієнтом, або як *сомне морозиво*, що і спостерігаємо у С. Маренка в іншому контексті на позначення цієї ж квазіреалії. В. Морозов, уніфікуючи лексику на позначення соми, називає квазіреалію *напівграмулькою малинового пломбіру*, використовуючи спосіб



калькування і знову зловживаючи дтиїнутивами, не притаманними вихідному твору.

Загалом О. Гакслі впроваджує у своєму прекрасному новому світі цілу низку квазіреалій на позначення гастрономічного різноманіття світу майбутнього:

*He put away the soma bottle, and taking out a packet of sex-hormone chewing-gum, stuffed a plug into his cheek and walked slowly away towards the hangars, ruminating* (Huxley, Brave New World).

*Він засунув слоїк соми назад до кишені, а з другої витяг жувальну секс-гормонну гумку, запхав до рота й, жуяючи, повільно пішов до ангарів* (Маренко, Прекрасний новий світ).

*Він заховав пляшечку з сомою, після чого дістав пакетик жуйки зі статевими гормонами, запхав один шматочок собі за щок і поволі подався в бік ангарів, розмірковуючи над тим, що трапилося* (Морозов, Який чудесний світ новий!).

У відтворенні квазіреалії С. Маренко вдається до калькування із застосуванням трансформації пермутації, внаслідок чого утворюється еквівалент *жувальна секс-гормонна гумка*. Перекладач використовує архаїзм *слоїк* на позначення *пляшечки з сомою* (у В. Морозова), що свідчить про натуралізацію квазіреалії, тобто її проекцію в українське культурне середовище. Між іншим, лексема *слоїк* у значенні *пляшка, банка* навряд чи є влучним вибором на позначення маленької ємкості для декількох півграмових пігулок соми. В. Морозов перекладає квазіреалію *sex-hormone chewing-gum* як *жуйка зі статевими гормонами*, застосовуючи трансформацію заміни частин мови.

Розглянемо ще приклади квазіреалій на позначення страв та напоїв:

*Pale, distraught, abject and agitated, he moved among his guests, stammering incoherent apologies, assuring them that next time the Savage would certainly be*

*there, begging them to sit down and take a carotene sandwich, a slice of vitamin A pâté, a glass of champagne-surrogate (Huxley, Brave New World).*

Блідий, розгублений, жалюгідний і схвилюваний він метушився тепер поміж гостями, затинаячись, белькотів невизначні вибачення, запевняючи, що наступного разу Дикун неодмінно прибуде, благав пригоститися каротинними сендвічами чи скуштувати пирога з вітаміном А, випити склянку штучного шампанського (Маренко, Прекрасний новий світ).

Поблідлий, розгублений, жалюгідний і збентежений, він плентався поміж гостями, затинаячись і бурмочучи недоречні виправдання, запевняючи всіх, що наступного разу Дикун обов'язково сюди прийде, і благаючи їх пригоститися каротиновим сендвічем, скибочкою паштету з вітаміном «А» або ж келихом сурогатного шампанського (Морозов, Який чудесний світ новий!).

На наш погляд, дивним є еквівалент *pirig* з вітаміном А С. Маренка, адже лексема *pâté* у загальному розумінні позначає *паштет* (a rich, savoury paste made from finely minced or mashed ingredients, typically seasoned meat or fish [220]), тому нам більше імponує перекладацький відповідник В. Морозова. У відтворенні інших квазіреалій-гастронімів обидва перекладачі застосовують калькування та пермутацію.

Серед прикладів квазіреалій на позначення страв знаходимо наступні:

*But when it came to pan-glandular biscuits and vitaminized beef-surrogate, he had not been able to resist the shopman's persuasion* (Huxley, Brave New World).

Але від полігормональних бісквітів і вітамінізованого ерзацу яловичини йому так і не пощастило відмовитися (Маренко, Прекрасний новий світ).

Але продавець таки зумів йому всунути полігормональне печиво й вітамінізований ерзац яловичини (Морозов, Який чудесний світ новий!).

Квазіреалія *pan-glandular biscuits* відтворена С. Маренком та В. Морозовим із застосуванням контекстуальної заміни, оскільки лексичний

компонент *glandular* трактується як *ендокринний, залозистий*. Зважаючи на те, що майже всі харчові продукти у фантастичному світі О. Гакслі є сурогатними, штучними, гормональними, перекладачі відтворюють компонент квазілексеми *pan-glandular biscuits* як *полігормональні бісквіти / полігормональне печиво*. С. Маренко допускається серйозної помилки, перекладаючи лексичний компонент *biscuits* як *бісквіти*, оскільки у фонових знаннях лексема *biscuit* позначає *галетне печиво, крекери*, а не *бісквіт (sponge cake)*, під яким мається на увазі легке тісто з пухкою пористою структурою.

На противагу наркотику *сома*, який приймають жителі Світової Держави, є ще два види наркотичних речовин, які вживають у дикунській резервації:

*Only a drink of mescal every now and then, when Popé used to bring it. Popé is a boy I used to know. But it makes you feel so bad afterwards. the mescal does, and you're sick with the peyotl; besides it always made that awful feeling of being ashamed much worse the next day* (Huxley, Brave New World).

Відтворені С. Маренком та В. Морозовим як *мескаль* та *пейотль*, квазіреалії насправді є узуальними лексемами на позначення рослин сімейства кактусових, які діють наркотично, оскільки мескалін – психоделік, який входить до складу рослини, – викликає у людини галюцинації.

Гастроніми у романі Дж. Орвелла наділені глибокою іронією:

*He took down from the shelf a bottle of colourless liquid with a plain white label marked VICTORY GIN. [...] He took a cigarette from a crumpled packet marked VICTORY CIGARETTES and incautiously held it upright, whereupon the tobacco fell out on to the floor. [...] On to each was dumped swiftly the regulation lunch – a metal pannikin of pinkish-grey stew, a hunk of bread, a cube of cheese, a mug of milkless Victory Coffee, and one saccharine tablet* (Orwell, 1984).

Назви гастронімів, відтворених В. Шовкуном як «Перемога», та їх смакові якості демонструють різкий контраст, оскільки тютюн постійно

висипався із сигарет, а джин *ВІКТОРІ*, який в оригінальному тексті *gave off a sickly, oily smell*, у перекладі О. Тереха «смердить сивухою», що є культурно маркованим відповідником та свідчить про застосування стратегії одомашнення оригінального твору. Кава «Перемога» суттєво відрізняється від *Inner Party Coffee* / кава Внутрішньої Партії, справжньої кави, яку виділяють лише для високопоставлених членів партії. Цукор є справжнім делікатесом для мешканців Океанії, тому вони користуються *сахарином* – сурогатом цукру, який не засвоюється організмом.

Коли Вінстон Сміт приходить до пролівського пабу, щоб дізнатися від старших людей, наскільки насправді стало краще жити людям за правління *Старшого Брата*, старий чоловік розповідає йому, що раніше пиво було набагато смачнішим:

*"The beer was better," he said finally. "And cheaper! When I was a young man, mild beer – wallop we used to call it – was fourpence a pint. That was before the war, of course"* (Orwell, 1984).

– Пиво було краще, – сказав він нарешті. – І дешевше! Коли я був молодим, некрепке пиво – ми називали його «хлестак» – стоїло чотири пенси за пінту. Ясно, що це було до війни (Шовкун, 1984).

Лексема *wallop* у британському варіанті англійської мови використовується на позначення алкогольного напою, особливо пива. Відтак, В. Шовкун, інтерпретуючи квазіреалію як *хлестак*, розкриває семантичне навантаження лексеми, щоправда дещо доместикуючи одиницю, використовуючи іменник, утворений від дієслова *хлестати* в значенні *багато пити, напиватися*. Мовлення старого чоловіка містить значну кількість фонографічних девіацій, представлених у вигляді графонів, які, очевидно, спричинені віковими характеристиками мовця:

*"I likes a pint," persisted the old man. "You could 'a drawed me off a pint easy enough. We didn't 'ave these bleeding litres when I was a young man"* (Orwell, 1984).

Цікаво, що В. Шовкун відображає мовленнєві відхилення чоловіка у попередньому прикладі, не зважаючи навіть на те, що вони відсутні в першотворі. Очевидно, перекладач таким чином стилізує загальну характеристику мовлення персонажа.

П'ята категорія виокремлених квазіреалій позначає артефакти, тобто продукти матеріальної культури, які є результатом людської діяльності і охоплюють предмети та речі, створені людиною на противагу природним утворенням. У романі Є. Замятіна, наприклад, знаходимо музичний винахід, який дозволяє агенту виробляти понад три сонати за годину:

*И я с трудом включил внимание только тогда, когда фонолектор перешел уже к основной теме: к нашей музыке, к математической композиции (математик – причина, музыка – следствие), к описанию недавно изобретенного музыкаметра (Замятин, Мы).*

*The phonolecturer began the description of the recently invented musicometer (Zilboorg, We).*

*І я насилу ввімкнув увагу тільки тоді, коли фонолектор перейшов уже до головної теми – до нашої музики, до математичної композиції (математик – причина, музика – наслідок), до опису недавно винайденого музыкаметра (Торчило, Ми).*

Власне ідея впровадження такого винаходу тотально заперечує всю естетичність насолоди від музики та її створення і перетворює її написання на звичайний технологічний процес. Відтворення квазіреалії, так само як і її створення, ґрунтується на аналогії з будь-яким вимірювальним пристроєм, утвореним із застосуванням латинської основи *-meter*. У межах цього ж прикладу виокремлюємо ще одну квазіреалію, представлену okazіonalно модифікованою одиницею *фонолектор*. Із заданого автором контексту розуміємо, що квазіреалія, наголошуючи на автоматизованості вигаданого світу, позначає щось на кшталт гучномовця, який озвучує записані лекції, в яких звеличується Єдина Держава та її досягнення в різних сферах

діяльності. До відтворення лексеми в англійському перекладі Г. Зільбург залучає суфікс *-er*, який переважно має значення агента дії. Таким чином, вважаємо, що перекладач хибить із відтворенням одиниці шляхом транскодування, викликаючи у читача друготвору дещо помилкове тлумачення квазіреалії.

Подібну ж квазіреалію пропонує читачеві О. Гакслі:

*“Silence, silence,” whispered a loud speaker as they stepped out at the fourteenth floor, and “Silence, silence,” the trumpet mouths indefatigably repeated at intervals down every corridor* (Huxley, Brave New World).

– *Тихо! Тихо!* – зашепотів репродуктор, коли вони вийшли з ліфта на чотирнадцятому поверсі (Маренко, Прекрасний новий світ).

*«Тиша, тиша», – пролунало напівпошепки з динаміка, коли вони вийшли на п'ятнадцятому поверсі, і ці слова («Тиша-тиша») повторювалися з гучномовців знову і знову в кожному коридорі* (Морозов, Який чудесний світ новий!).

"Квазіреальність" лексичної одиниці, попри те, що вона є узуальною лексемою, ґрунтується на функціональності згаданого пристрою, яку спрямовано переважно на відтворення гіпнопедичних сугестій та проведення занять для представників різних каст, чим знову-таки зумовлена автоматизованість прекрасного світу О. Гакслі. Перекладна дисперсія, яку можна спостерігати в перекладних еквівалентах В. Морозова *динамік* та *гучномовець*, розсіює увагу читача порівняно з уніфікованим еквівалентом до квазіреалії *репродуктор*, запропонованим С. Маренком. Крім того, В. Морозов плутає поверхи в перекладі, і хоча це жодним чином не впливає на сприйняття друготвору українським реципієнтом, все ж таки є суттєвим перекладацьким огріхом.

Також у романі О. Гакслі з'являється вигаданий пристрій для відтворення музики:

*A Synthetic Music machine was warbling out a super-cornet solo (Huxley, Brave New World).*

*Автомат синтетичної музики виводив соло на суперкорнеті (Маренко, Прекрасний новий світ).*

*З синтетичної музичної машини лунало соло корнета (Морозов, Який чудесний світ новий!).*

*Апарат синтетичної музики С. Маренка видається нам цілком задовільним еквівалентом порівняно з калькованим відповідником синтетична музична машина В. Морозова, яка, здається, радше виготовлена із синтетичного матеріалу, аніж відтворює синтетичну (несправжню, неживу, штучну) музику.*

Суттєву частину корпусу квазіреалій на позначення артефактів у площині аналізованих романів займають музичні інструменти. У попередньому прикладі можемо спостерігати музичний інструмент *super-cornet*, який є модифікацією лексеми *cornet* із додаванням префіксу *super-*, який, на жаль, не відтворюється в перекладі В. Морозова, хоча якраз-таки є вирішальним у створенні квазіреального об'єкту. С. Маренко слідує логічному в цьому контексті застосуванню способу калькування, що жодним чином не спотворює сприйняття лексичної одиниці читачем.

Іншим музичним інструментом, назва якого створена шляхом модифікації узуальної лексеми, є *sexophone* О. Гакслі:

*“CALVIN STOPES AND HIS SIXTEEN SEXOPHONISTS.” From the façade of the new Abbey the giant letters invitingly glared. “LONDON’S FINEST SCENT AND COLOUR ORGAN. ALL THE LATEST SYNTHETIC MUSIC” (Huxley, Brave New World).*

*З фасаду нового абатства заклично палахкотіли величезні літери: «Кельвін Стоунс і його шістнадцять сексофоністів», «Найкращий у Лондоні кольоро-запаховий орган», «Програма найновішої синтетичної музики» (Маренко, Прекрасний новий світ).*

«КАЛЬВІН СТОУПС І ЙОГО ШІСТНАДЦЯТЬ СЕКСОФОНІСТІВ.» Ці величезні літери заклично сяяли з фасаду оновленого абатства. «НАЙКРАЩИЙ У ЛОНДОНІ ОРГАН КОЛЬОРІВ І АРОМАТІВ. УСЯ НАЙНОВІША СИНТЕТИЧНА МУЗИКА» (Морозов, Який чудесний світ новий!).

Сексуально розкутий та розбещений антиутопічний світ зумовлює створення автором музичного інструменту, структура якого формує своєрідну гру слів із узуальною лексемою *саксофон*. Завдяки інтернаціональному статусу складових вихідної одиниці, її відтворення в обох перекладах корелює зі способом створення в першотворі.

Поруч з існуванням квазіреалії *Synthetic Music machine*, згаданої в попередньому прикладі, функціонує ще один пристрій, іменований *SCENT AND COLOUR ORGAN*. Оригінальна графічна капіталізація, аналогічним чином передана В. Морозовим та опущена С. Маренком, з нашої точки зору, підсилює естетичне сприйняття квазіреалії, запропонованої автором. Перекладачі застосовують трансформацію пермутації та заміни частин мови у відтворенні квазіреалії в українському перекладі. Між іншим, серед перекладацьких суперечностей у даному прикладі знаходимо антропонім *Calvin Stopes*, який чомусь стає у С. Маренка *Стоунсом*; крім того, спостерігається синтаксична сегментація вихідного речення, для чого не знаходимо вагомих підстав.

Елементи побуту, віднесені нами до категорії здобутків матеріальної культури, складають суттєвий прошарок лексики на позначення квазіреалій у даній категорії. Розглянемо приклади:

*Rumbling and hissing, eighty vibro-vacuum massage machines were simultaneously kneading and sucking the firm and sunburnt flesh of eighty superb female specimens* (Huxley, Brave New World).



*Вісім десятків вібровакуумних масажних машин із гуркотом і шипінням місили й смоктали пружні засмаглі тіла вісімдесяти пишних екземплярів жіночої статі, які галасували щосили (Маренко, Прекрасний новий світ).*

*З гуркотом і шипінням відразу вісімдесят вібровакуумних масажних машин одночасно присмоктувалися до пружної й засмаглої плоті вісімдесяти розкішних представниць жіночої статі, старанно їх розтираючи (Морозов, Який чудесний світ новий!).*

Квазіреалія *vibro-vacuum massage machine*, прототипом якої є звичайна ванна, отримує мовне втілення в перекладах С. Маренка та В. Морозова як *вібрувальна машина* та *вібровакуумна машина* відповідно. В інших контекстах складноскорочена лексема О. Гакслі на позначення цього ж об'єкту *vibro-vac* відтворюється перекладачами як *вібровакуум* та *віброапарат*. В обох перекладах зникає лексичний компонент *massage*, що, за умови відсутності контекстуальної характеристикації функцій апарату, спотворює семантичне наповнення вихідної одиниці. Цікаве відтворення квазіреалії на позначення іншого побутового приладу спостерігаємо у В. Морозова:

*“Cost me a fortune by the time I get back.” With his mind’s eye, Bernard saw the needle on the scent meter creeping round and round, antlike, indefatigable (Huxley, Brave New World).*

*– Це мені влетить у копійчку, доки я повернуся. – Бернард подумки бачив, як стрілка одеколонного лічильника невтомно, як мурашка, оббігає коло (Маренко, Прекрасний новий світ).*

*«Влетить мені в серйозну копійчку, заки я повернуся назад. – Бернард уявив собі стрілку ароматометра, що повзе собі довкола циферблата коло за колом, невтомно, мов мураха (Морозов, Який чудесний світ новий!).*

В. Морозов створює okazіональний відповідник *ароматометр* на позначення лічильника на крані з парфумами замість води, в яких

представники різних каст приймають ванну. С. Маренко обирає інший шлях, натомість калькуючи квазіреалію.

Ще одна квазіреалія зі згадкою такого побутового елемента, як гардина, дозволяє мешканцям Єдиної Держави Є. Замятіна користуватися нею фактично як привілеєм, на який (за проханням) отримують посвідчення:

*Дома – скорей в контору, сунул дежурному свой розовый билет и получил удостоверение на право штор. Это право у нас только для сексуальных дней (Замятин, Мы).*

*I rushed to the house office, handed over to the controller on duty my pink ticket, and received a certificate permitting the use of the curtains. This right exists in our State only for the sexual days (Zilboorg, We).*

*Удома – в контору, сунув черговому свій рожевий квиток і отримав посвідчення на право штор. Це право в нас тільки для сексуальних днів (Торчило, Ми).*

Квазіреалії *розовый талон* та *удостоверение на право штор* нагадують суспільний порядок за радянських часів, коли функціонували талони на отримання певних категорій продуктів, за якими населення було змушене годинами стояти в черзі, та видавалися різного виду посвідчення та квитки (партійні, комсомольські, профспілкові тощо). Перекладачам вдається блискуче впоратися з перекладом квазіреалій, які дозволяють нумерам отримати право на *сексуальні дні*.

Квазіреалії, що представляють дану категорію, пов'язані в романі Дж. Орвелла з професійною діяльністю членів партії. Працівники різних Орвеллових Міністерств послуговуються пристроєм, за допомогою якого створюються вірші та пісні на вихваляння влади Океанії:

*Here were produced rubbishy newspapers containing almost nothing except sport, crime and astrology, sensational five-cent novelettes, films oozing with sex, and sentimental songs which were composed entirely by mechanical means on a special kind of kaleidoscope known as a versificator (Orwell, 1984).*

У приймаючій українській культурі версифікаторами в іронічному сенсі йменують людей, які пишуть пусті вірші, що не мають глибокого змісту. Певним чином ця лексема розкриває принцип автоматизованого написання віршів, які не містять жодних щирих почуттів та емоцій, а лише проklamують славетність правлячої верхівки Океанії. Тому влучність транскодованих еквівалентів, запропонованих перекладачами, не викликає запитань. Така ж ситуація виникає і з написанням романів. Розглянемо приклад:

*Presumably – since he had sometimes seen her with oily hands and carrying a spanner – she had some mechanical job on one of the novel-writing machines* (Orwell, 1984).

*Оскільки він не раз бачив, що руки у неї в мастилі і що вона бігає з гайковим ключем, то зробив висновок: мабуть, вона робить механіком, обслуговує одну з машин, які пишуть романи* (Терех, 1984).

*Ймовірно – у нього були підстави так вважати, бо не раз бачив її із руками у мастилі й гайковим ключем – вона обслуговувала одну з машин, що писали романи* (Шовкун, 1984).

Описовий переклад, до якого вдаються О. Терех та В. Шовкун, розкриває та передає смислове навантаження квазіреалії, чого, власне, і має досягати якісний переклад.

Вінстон Сміт, так само, як і його колеги, задиктовують ідеологічно зумовлені поправки до виданих раніше повідомлень у певний вид мікрофону:

*To the right of the speakwrite, a small pneumatic tube for written messages, to the left, a larger one for newspapers; and in the side wall, within easy reach of Winston's arm, a large oblong slit protected by a wire grating. This last was for the disposal of waste paper. Similar slits existed in thousands or tens of thousands throughout the building, not only in every room but at short intervals in every corridor. For some reason they were nicknamed memory holes* (Orwell, 1984).

*Потім підсунув до себе диктопис, здмухнув з мікрофона пил, надягнув окуляри, розгорнув і з'єднав скріпками чотири папірці, що випали скручені*

трубочками з пневматичної труби правобіч його конторки. У стінах комірчини були три отвори. Справа від диктофона – пневматична труба для письмових повідомлень: зліва – більший отвір для газет; а в бічній стіні на зручній відстані для руки – великий довгастий проріз, закритий дротяними ґратками. Цей проріз призначався для непотрібних паперів. Таких прорізів були тисячі, навіть десятки тисяч по всьому будинку, не тільки в кожній кімнаті, а й на кожному кроці в кожному коридорі. Хтозна-чому, їх називали «дірками пам'яті» (Терех, 1984).

У перегородках його кабінки було три отвори. Праворуч від мовописа – маленька пневматична труба для письмових повідомлень, ліворуч – більша труба для газет, а в бічній стіні, на відстані його витягнутої руки, була широка діра, захищена дротяними ґратами, призначена для використаного паперу. В будівлі були тисячі чи навіть десятки тисяч таких дір, і не лише у кожній кімнаті, а й у кожному коридорі, розташовані на невеликій відстані одна від одної. Їх чомусь називали дірами пам'яті (Шовкун, 1984).

Утворений шляхом словоскорочення лексичний відповідник О. Тереха диктопис видається нам дещо вдалішим, ніж мовопис В. Шовкуна, оскільки перший усічений компонент утворений від дієслова диктувати, що краще вписується в семантику квазіреалії. Проте, в О. Тереха спостерігаємо свідчення перекладної дисперсії, оскільки диктопис у інших прикладах вже стає диктофоном і навіть диктописним мікрофоном, що дозволяє читачу зробити припущення, що, можливо, мова йде вже про інші пристрої.

В цьому ж прикладі спостерігаємо квазіреалію *pneumatic tube for written messages*, яка спрямована на «всмоктування» за допомогою повітря письмових повідомлень до смітника (а, можливо, й до рук органів ідеологічного контролю), та квазіреалію *memory hole*, в якій спалюються неважливі повідомлення або такі, які потребують негайного знищення. Парадоксальним чином лексична одиниця *memory hole*, яка мала б використовуватися задля запам'ятовування певних нюансів, спрямована на

тотальне знищення, фальсифікацію, заперечення того, що насправді існувало. Відтворення квазіреалій передбачає паралельне використання перекладачами калькування та пермутації.

Шоста група квазіреалій вигаданих світів у площині досліджуваних романів охоплює продукти засобів масової інформації, а саме газети, журнали, програми тощо. Їх функціонування у вигаданих письменниками світах ґрунтується на принципі алюзивності, оскільки корелює з об'єктами сучасного авторам реального світу. Впроваджена Є. Замятіним друкована продукція представлена у вигляді газети, назва якої відтворена українським та англійським перекладачами шляхом калькування:

*Я просто списываю – слово в слово – то, что сегодня напечатано в Государственной Газете: [...]* (Замятин, Мы).

*This is merely a copy, word for word, of what was published this morning in the State newspaper: [...]* (Zilboorg, We).

*Я просто переписую – слово в слово – те, що сьогодні надруковано в Державній Газеті: [...]* (Торчило, Ми).

У перекладі Г. Зільбурга назва однієї і тієї ж газети отримує еквіваленти *the State newspaper* та *the Journal of the United State*, у чому вбачаємо негативне явище, оскільки варіативність назв на позначення єдиного об'єкта найчастіше здатна збити читача з пантелику стосовно унікальності позначуваного явища.

Алюзивні маркери є очевидними і в назвах ЗМІ, запропонованих О. Гакслі:

*In the basement and on the low floors were the presses and offices of the three great London newspapers – The Hourly Radio, an upper-caste sheet, the pale green Gamma Gazette, and, on khaki paper and in words exclusively of one syllable, The Delta Mirror. [...] Undeterred by that cautionary bruise on their colleague's coccyx, four other reporters, representing the New York Times, the Frankfurt Four-Dimensional Continuum, The Fordian Science Monitor, and The Delta*

*Mirror*, called that afternoon at the lighthouse and met with receptions of progressively increasing violence (Huxley, *Brave New World*).

У підвалах і нижніх поверхах розмістилися друкарні та бюро трьох найбільших лондонських газет, «Щогадинні радіоновини» для вищих каст, блідо-зелена «Гамма-газета», а також «Дельта Міррор», що друкувалася на хакі-папері й мала виключно односкладові слова. [...] Проте травма, якої зазнав куприк репортера «Щоденного радіо», не лякала репортерів із нью-йоркської «Таймс», франкфуртського «Чотиривимірного континіуму», «Фордівського наставника» й «Дельта Міррор» (Маренко, Прекрасний новий світ).

У підвальному приміщенні й на нижчих поверхах містилися друкарні й редакції трьох лондонських газет: «Щогадинного радіо», призначеного для вищих каст, «Гамма-бюлетеня», друкованого на блідо-зеленому папері, й «Дельти міррор» кольору хакі, всі дописи якої містили в собі лише односкладові слова. [...] Ще чотири журналісти, яких не налякав застережливий синець на куприку їхнього колеги і які репрезентували нью-йоркський «Таймс», франкфуртський «Чотиривимірний континіум», «Фордіанський саєнс монітор» і «Дельту Міррор», завітали того ж дня до маяка, де їх було зустрінуто ще агресивніше (Морозов, Який чудесний світ новий!).

Деякі з квазіреалій відтворені відповідно до закономірностей перекладу назв газет та журналів, тобто шляхом транскодування, проте значний інтерес становить квазіреалія *The Hourly Radio*, яка в перекладі С. Маренка стає Щогадинними радіоновинами, а то й Щоденним радіо, що свідчить про перекладну дисперсію та ще й деяку неуважність перекладача. Квазіреалія *the Frankfurt Four-Dimensional Continuum* відтворюється перекладачами шляхом застосування калькування. У відтворенні *the Fordian Science Monitor* спостерігаються випадки часткового транскодування та калькування. Прототипами газет та журналів, згаданих у романі, є такі реальні видання, як

*the Daily Mirror, the Christian Science Monitor, the New York Times, the Daily News* тощо.

Незначна кількість одиниць, що входять до останньої, сьомої, категорії квазіреалій на позначення одягу, демонструє впроваджені Є. Замятіним уніфіковані однострої:

*Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли номера – сотни, тысячи номеров, в голубоватых юнифах, с золотыми бляхами на груди – государственный номер каждого и каждой* (Замятин, Мы).

*The Numbers, hundreds, thousands of Numbers in light blue unifs (probably a derivative of the ancient uniform) with golden badges on the chest – the State number of each one, male or female – the Numbers were walking slowly, four abreast, exaltedly keeping step* (Zilboorg, We).

*Мірними рядами по чотири, захоплено відбиваючи такт, ішли номери – сотні, тисячі номерів, у голубуватих юніфах, із золотими бляхами на грудях – державний номер кожного й кожної* (Торчило, Ми).

Юнифа, як вказує у підтекстовій виносці (*Вероятно, от древнего «Uniforme»*) сам Є. Замятін, є усіченою лексемою від узуального *униформа*. О. Торчило також робить виноску, транскодуючи квазіреалію, як чинить і Г. Зільбург. Про фантастичність позначуваної квазіреалії свідчить розташована на грудях *бляха* з реєстраційним номером кожної особи, в якій міститься годинник.

О. Гакслі та Дж. Орвелл, наслідуючи Є. Замятіна, також одягають своїх персонажів у одноманітні уніформи, причому Дж. Орвелл наслідує в Є. Замятіна навіть колір. Відтворення одиниць на позначення одягу (*сині комбінезони*) не викликає жодних труднощів у перекладачів.

*He moved over to the window: a smallish, frail figure, the meagreness of his body merely emphasized by the blue overalls which were the uniform of the party* (Orwell, 1984).

В О. Гакслі колір одягу варіюється залежно від кастової приналежності. Крім того, на сторінках роману з'являються такі квазіреалії на позначення одягу, як *Malthusian belt*, *acetate-shantung pyjamas*, *white viscose flannels* тощо. Впровадження таких найменувань наділене глибоким символізмом. Так, одиниця *Malthusian belt* очевидно ґрунтується на теорії мальтузіанства, згідно з якою прийнято вважати, що складне становище трудящих мас при капіталізмі зумовлене не соціальними причинами, а неконтрольованим зростанням населення. С. Маренко задля відтворення квазіреалії залучає калькований відповідник *Мальтузіанський пояс*, а от в інтерпретації В. Морозова з'являються множинні відповідники *Мальтузіанський пояс*, *кулішниця* і *патронташ*, причому еквівалент *кулішниця* є українським діалектизмом, а *патронташ* – німецькомовним запозиченням, що на нашу думку, є невдалими перекладацькими рішеннями. Еквіваленти *ацетатно-шовкова піжама* та *білий візкозно-фланельний костюм* на позначення оригінальних одиниць *acetate-shantung pyjamas* та *white viscose flannels* знову демонструють застосування калькування, а вибір тканин автором першотвору очевидно зумовлений тим, що вони були винайдені на батьківщині О. Гакслі приблизно в час написання роману, що вплинуло на впровадження їх у текстову площину як тканин майбутнього світу.

Отже, на основі виокремлених та проаналізованих квазі(реалій) доходимо висновку, що перекладацька інтерпретація цих лексичних одиниць, які функціонують в антиутопії в якості інваріантів жанру, в переважній більшості випадків супроводжується використанням способів калькування (58%) та транскодування (33%), подекуди перекладачам вдається вкласти нове смислове навантаження в лексичні одиниці узуального характеру, внаслідок чого вони набувають оказіональних рис (9%).



### 3.2. Переклад (квазі)фразеологізмів

Дослідження жанрово-стилістичної специфіки романів-антиутопій верифікувало припущення, що важливою ЖСД у площині аналізованих романів слугують (квазі)фразеологізми, кількість яких складає 168 одиниць. З огляду на їх функціональні характеристики в оригінальних художніх творах, ми, вслід за О.В. Ребрієм, виокремлюємо три категорії таких одиниць:

1) власне фразеологізми, які відзначаються узуальністю і функціонують у складі мови оригінального художнього твору;

2) okazіональні модифікації оригінальних узуальних фразеологічних одиниць, характеризовані незначними структурними та/або семантичними видозмінами;

3) власне квазіфразеологізми, тобто одиниці, які реалізують свій потенціал у процесі квазіфразеологізації [Ребрій, с. 207].

Відповідно, об'єктивація (квазі)фразеологічних одиниць у тексті перекладу передбачає визначення способів та стратегій їх відтворення. Нами було виокремлено п'ять підходів до іншомовної репрезентації (квазі)фразеологізмів, на основі яких здійснено аналіз цих одиниць:

1) відтворення узуального фразеологізму мови оригіналу узуальним фразеологізмом мови перекладу;

2) відтворення okazіонально модифікованого узуального фразеологізму мови оригіналу okazіонально модифікованим узуальним фразеологізмом мови перекладу;

3) відтворення контекстуально фразеологізованої одиниці мови оригіналу контекстуальною фразеологізованою одиницею мови перекладу;

4) відтворення вільного сполучення узуальних лексем мови оригіналу узуальним фразеологізмом мови перекладу;

5) нехтування оригінальною (квазі)фразеологічною одиницею в перекладі.

Перша категорія фразеологізмів охоплює узуальні фразеологічні одиниці, використовувані як в оригінальному, так і в перекладному текстах. Розглянемо приклади:

*Вывода я, к сожалению, не достроил: вспоминается только – мелькнуло что-то о «душе», пронеслась бессмысленная древняя поговорка – «душа в пятки» (Замятин, Мы).*

*I remember only that something about "heart" flashed through my mind; a purely nonsensical ancient expression, "His heart fell into his boots," passed through my head (Zilboorg, We).*

*Висновку я, на жаль, не добудував: згадується тільки – майнуло щось про «душу», пронеслася безглузда стародавня приказка – «душа в п'яти» (Торчило, Ми).*

Структурно-семантичні особливості російського та українського фразеологізмів повністю збігаються, а от Г. Зільбургу доводиться здійснювати реконцептуалізацію метафори, закладеної у фразеологізм, з чим перекладачу, безперечно, вдається майстерно впоратися.

Інший приклад запозичуємо з роману О. Гакслі:

*Meanwhile, it was a privilege. Straight from the horse's mouth into the notebook. The boys scribbled like mad (Huxley, Brave New World).*

*А поки що це був привілей. Прямо з вуст самого правдороба – в записник. Хлопці писали, як навіжені (Маренко, Прекрасний новий світ).*

*Тим часом це був привілей. Прямісінько з перших уст у записник. Хлопці шкрябали в блокнотах як божевільні (Морозов, Який чудесний світ новий!).*

В. Морозов використовує український фразеологічний еквівалент при відтворенні оригінальної одиниці. С. Маренко дещо видозмінює український фразеологізм, додаючи до нього okazіонально модифікований лексичний компонент *правдороб*, що певним чином перегукується з лексичною одиницею *правдоруб* у значенні *людина, яка намагається дійти істини*. Персонаж Генрі Фостер є особою, яка не просто намагається знайти істину,

фактично, він її творить, про що свідчить корінь *-роб* у складі фразеологізму. Фразеологічна еквівалентність також спостерігається в наступному прикладі:

*"Extremes," said the Controller, "meet. For the good reason that they were made to meet"* (Huxley, Brave New World).

– *Протилежності*, – сказав Головоконтр, – *поєднуються*. Це саме те, що треба – змусити їх поєднуватись (Маренко, Прекрасний новий світ).

– *Крайнощі*, – мовив Контролер, – *сходяться*. Бо інакше й бути не могло (Морозов, Який чудесний світ новий!).

Щоправда, відповідники, пропоновані перекладачами, мають різне лексичне формулювання, тому визначаємо переклад В. Морозова як узуальний український фразеологізм, а С. Маренко демонструє радше апелювання до способу калькування.

Інший приклад фразеологізму з роману О. Гакслі теж ґрунтується на фразеологічній еквівалентності оригінальної та перекладної одиниць:

*He laughed and laughed till the tears streamed down his face – quenchlessly laughed while, pale with a sense of outrage, the Savage looked at him over the top of his book and then, as the laughter still continued, closed it indignantly, got up and, with the gesture of one who removes his pearl from before swine, locked it away in its drawer* (Huxley, Brave New World).

Він реготав, аж сльози котилися йому з очей, не в змозі зупинитися, тимчасом як зблідлий від образи Дикун дивився на нього поверх сторінок, і врешті, обурено закрив книжку, підвівся й сховав її до шухляди – *нічого, мовляв, розсипати перли перед свинею* (Маренко, Прекрасний новий світ).

Він реготав і реготав, аж поки в нього з очей бризнули сльози, реготав неугавно, а тим часом поблідлий від наруги Дикун люто на нього зиркнув і, не чекаючи, поки виухне регіт, обурено згорнув книжку, підвівся і *з виглядом людини, що збирає перли, які він метав перед свинями*, запхав її глибоко в шухляду (Морозов, Який чудесний світ новий!).

Відтворення фразеологічної одиниці реалізується за рахунок

фразеологічного еквівалента *метати / сипати бісер перед свинями* до англійського фразеологізму *cast (one's) pearls before swine* у значенні *виявляти потаємні думки / емоції людям, не здатним їх зрозуміти / оцінити*, супроводжуючись бінарною опозицією оригінального та перекладного значень *сипати / метати бісер // збирати бісер, який розсипав*.

Розглянемо інший приклад перекладу фразеологічних одиниць цієї категорії:

*Это – все то же самое «размягчение поверхности», которая должна быть алмазно тверда – как наши стены (древняя поговорка: «как об стену горох»)* (Замятин, Мы).

*All that was only the "softening of the surface" which is normally as hard as diamond, like our walls. (There is an ancient saying: "Shooting beans at a stone wall ...")* (Zilboorg, We)

*Це – усе те саме "розм'якшення поверхні", яка має бути алмазно-твердою, як наші стіни (стародавня приказка: «як об стіну горохом»)* (Торчило, Ми).

Російський та український фразеологізми збігаються за формою і за значенням *не впливати на когось, не діяти, бути марним*, що не викликає жодних труднощів у перекладачки. Оригінальна фразеологічна одиниця, щоправда, відтворюється Г. Зільбургом за допомогою калькування. Насправді ж перекладачем міг би бути використаний цілий спектр фразеологічних відповідників, які наблизили би вихідний текст до читача, не ускладнюючи його сприйняття, наприклад, *it's like talking to the wall*, який є закріпленим у свідомості цільової аудиторії у такому ж значенні.

Друга категорія (квазі)фразеологізмів особливо чітко прослідковується у творчості О. Гакслі. Письменник запроваджує метод гіпнопедії (навчання уві сні), в межах якого дітям під час сну навіюють різні сугестії, які в подальшому стають їхніми життєвими принципами. Прототипами переважної більшості сугестій є англомовні приказки, okazіонально модифіковані

письменниками задля підкреслення анормальності світу майбутнього:

*"Never put off till tomorrow the fun you can have today," she said gravely* (Huxley, Brave New World).

– *Ніколи не відкладай на завтра те, чим можеш насолодитися сьогодні*, – поважно вимовила вона (Маренко, Прекрасний новий світ).

– *Ніколи не відкладай на завтра ту втіху, яку можеш отримати нині*, – поважно виголосила вона (Морозов, Який чудесний світ новий!).

Англійський вираз *Never put off till tomorrow what you can do today* має в українській мові фразеологічний еквівалент *Ніколи не відкладай на завтра те, що можеш зробити сьогодні*. Впровадження автором та перекладачами оказіональної модифікації компонентів фразеологізмів призводить до високого ступеня адекватності та відтворюваності цих одиниць. Проте, на нашу думку, В. Морозов дещо відходить убік від української класичної структури фразеологічної одиниці, що, в цілому, не трансформує зміст повідомлення, але значною мірою нехтує плавністю перекладу. Розглянемо інший приклад:

*"But cleanliness is next to godliness," she insisted* (Huxley, Brave New World).

– *Але ж чистота – запорука фордності*, – наполягала вона (Маренко, Прекрасний новий світ).

– *Але ж охайному жити – це Фордові служити*, – наполягала вона (Морозов, Який чудесний світ новий!).

Реалізований на основі англійського (*Cleanliness is next to godliness*) та українського (*Чистота – запорука здоров'я*) фразеологізмів, оказіонально модифікований квазіфразеологізм *cleanliness is next to godliness* відтворюється В. Морозовим без збереження структури одиниці, проте сповна розкриває його семантичне навантаження. С. Маренко використовує модифікований фразеологічний еквівалент до модифікованої оригінальної фразеологічної одиниці, внаслідок чого спостерігаємо якісний результат.

У своєму романі Є. Замятін усіма можливими засобами звеличує Благодійника, використовуючи задля підсилення експресивності образу та щире захоплення ним вислів, датований ще XV ст.:

*Да здравствует Единое Государство, да здравствуют нумера, да здравствует Благодетель!* (Замятин, Мы)

*"Long live the United State! Long live the Numbers!! Long live the Well-Doer!!!"* (Zilboorg, We)

*Хай живе Єдина Держава, хай живуть нумери, хай живе Благодійник!* (Торчило, Ми)

Традиційна форма привітання нового короля після смерті його попередника, що веде своє коріння від французької монархії, набуває в романі Є. Замятіна нового життя, урочисто салютуючи Благодійнику. Завдяки усталеності цього вислову в різних лінгвокультурах, його модифікація в просторі художнього твору створює належний естетичний ефект та реалізує авторський задум.

Фразеологічні одиниці, якими послуговується О. Гакслі, найчастіше спрямовані на сповідування "фордівської" релігії, популяризацію його вчень, сформульованих у гіпнопедичних приказках та звеличення самого бога Форда:

*"Ford helps those who help themselves." And with a laugh, actually a laugh of exultation, Helmholtz Watson pushed his way through the crowd* (Huxley, Brave New World).

– *На Форда надійся та й сам не плохуй!* – проголосив зі сміхом (радісним сміхом!) Гельмгольц і кинувся в юрбу рятувати Дикуна (Маренко, Прекрасний новий світ).

– *Береженого Форд береже.* – Триумфально реготнувши, Гельмгольц Ватсон почав проштовхуватися крізь натовп (Морозов, Який чудесний світ новий!)

Сакралізованість образу бога Форда розкривається у відтворенні перекладачами okazіонально модифікованого фразеологізму еквівалентами, які існують в українській лінгвокультурі. Щоправда, варіант С. Маренка має відтінок русизму, адже вираз *На Бога надійся, а сам не плошай* належить російській лінгвокультурі. Можливо, саме тому В. Морозов обирає аналогом до оригінальної одиниці приказку релігійного характеру, okazіонально модифіковану перекладачем від узуального *береженого Бог береже*.

Фразеологізм, використовуваний у наступному прикладі, є okazіональною авторською модифікацією приказки *A stitch in time saves nine*, яку використовують для позначення своєчасності певної дії.

*"A gramme in time saves nine," said Lenina, producing a bright treasure of sleep-taught wisdom* (Huxley, Brave New World).

– *Вчасно прийнятий грам заощаджує дев'ять*, – показала Леніна свої світлі скарби премудрості, завченої у сні (Маренко, Прекрасний новий світ).

– *Грамулька у строк рятує від морок*, – зачитувала Леніна черговий скарб засвоєної під час сну мудрості (Морозов, Який чудесний світ новий!).

У відтворенні одиниці С. Маренко звертається до описового перекладу, а от В. Морозов намагається зберегти структуру приказки за рахунок рими, яка посилює прагматичний ефект квазіфразеологічної одиниці.

Цікавою нам видається okazіональна модифікація англійської ідіоми:

*"Safe as helicopters," the octoroon assured him* (Brave New World).

– *Цілком безпечно, як у гелікоптері*, – запевнив мулат (Маренко, Прекрасний новий світ).

– *Безпечно, як у гелікоптері*, – запевнив його окторон (Морозов, Який чудесний світ новий).

Автор видозмінює ідіому *safe as houses* у значенні *дуже надійний; такий, якому можна довіряти*. Перекладачі застосовують покомпонентне відтворення фразеологізму, хоча у читача, певно, можуть виникнути асоціації з українським розмовним висловом *безпечно, як у танку*.

У межах третьої категорії функціонують квазіфразеологізми, які отримують такий статус з огляду на частотність повторення їх у текстовій площині, внаслідок чого звичайне словосполучення або речення стає крилатим висловом. Така ситуація рівною мірою дублюється в перекладі, оскільки текст перекладу в рамках культурологічного переосмислення є повноцінним та самостійним текстом, у якому, відповідно, відбувається аналогічний оригінальному процес квазіфразеологізації, що наділяє сполучення узуальних лексем маркерами усталеності. Є. Замятін пропонує ідею загальної спільності, де кожна людина є частиною всезагального механізму, на чому регулярно наголошують персонажі роману, що дозволяє нам надати одиниці, зазначеній у прикладі, статусу квазіфразеологізму:

*Это потому, что никто не "один", но "один из". Мы так одинаковы...*  
(Замятин, Мы)

*It is because nobody is one, but one of. We are all so much alike – (Zilboorg, We)*

*Це тому, що ніхто не "один", а "один із". Ми такі однакові... (Торчило, Ми)*

Ідею загальності Є. Замятіна підтримує О. Гакслі, використовуючи фразеологізм, подібний за структурою та семантикою, що свідчить про глибоку інтертекстуальність між романами тріади великих антиутопій, аналізованими в дослідженні:

*"But every one belongs to every one else," he concluded, citing the *hypnopædic proverb* (Huxley, Brave New World).*

*Але кожен належить кожному іншому, – закінчив він, цитуючи гіпнопедичну приказку (Маренко, Прекрасний новий світ).*

*Але ж усі ми належимо один одному, – завершив він цитування гіпнопедичної приказки (Морозов, Який чудесний світ новий!).*

Світ, який існує на 632 році ери стабільності, відмовляється визнавати важливість історії для людства та зводить нанівець її здобутки.



Використовуваний О. Гакслі квазіфразеологізований вислів відтворюється в українському перекладі за рахунок калькування, створюючи таким чином відповідний квазіфразеологізм у художньому просторі перекладного твору:

*"You all remember," said the Controller, in his strong deep voice, "you all remember, I suppose, that beautiful and inspired saying of Our Ford's: History is bunk. History," he repeated slowly, "is bunk" (Huxley, Brave New World).*

– *Всі ви пам'ятаєте, – сказав Головоконтр гучним басом, – ви всі, я впевнений, пам'ятаєте прекрасні натхненні слова нашого Форда: «Історія – нісенітниця». Історія, – повільно повторив він, – нісенітниця (Маренко, Прекрасний новий світ).*

– *Ви всі пам'ятаєте, – мовив своїм потужним низьким голосом Контролер, – пам'ятаєте, я припускаю, цей прекрасний і натхненний вислів господа нашого Форда: «Історія – це нісенітниця». Історія, – поволі повторив він, – це нісенітниця (Морозов, Який чудесний світ новий!).*

Значна кількість квазіфразеологічних одиниць пов'язана з наркотиком сомою. Письменники створюють квазіфразеологічні одиниці, які за своїми структурними особливостями нагадують, проте не мають відповідностей із узуальними фразеологізмами мови оригіналу. Розглянемо приклади:

*"And do remember that a gramme is better than a damn." They went out, laughing (Huxley, Brave New World).*

– *І пам'ятай, що від усіх негараздів найкращі ліки – грам соми, – відійшли вони, сміючись (Маренко, Прекрасний новий світ).*

– *Майте на увазі, що краще сому споживати, ніж сваритись і кричати. – Регочучи, вони пішли собі геть (Морозов, Який чудесний світ новий!).*

С. Маренко використовує описовий переклад модифікованого фразеологізму, а от В. Морозов створює власне сконструйований аналог оригінального виразу. Так само перекладачі чинять і в наступних прикладах, де квазіфразеологізми, утворені за аналогією з узуальними фразеологізмами, позначають принципи суспільного порядку, якими керуються мешканці

Світової Держави: *Ending is better than mending* / Викидання краще від латання / Краще викидати, ніж латати, *the more stitches, the less riches* / Чим більше латок, тим менший достаток / Що більше латок, то менший достаток, *Sixty-two thousand repetitions make one truth* / 62400 повторень – і вилупиться істина / Шістдесят дві тисяч чотириста повторень творять єдину істину, *When the individual feels, community reels* / Коли індивід відчуває, громада кульгає / Коли індивідуум щось відчуває, громада тоді рівновагу втрачає та багато інших. Згадані фразеологічні одиниці подібні до узуальних фразеологізмів мови оригіналу, адже формуються за аналогією до їх структурної організації, наприклад, *smth is better than smth, the more ..., the more ..., when / if smth happens, smth happens* тощо.

У романі Дж. Орвелла спостерігаються квазіфразеологічні одиниці, "квазістатус" яких розкривається лише в контексті роману. Більше того, ці фразеологічні одиниці увійшли до узусу багатьох національних лінгвокультур, що, фактично, свідчить про зворотну квазіфразеологізацію. Серед найвизначніших висловів Дж. Орвелла спостерігаємо такі: *WAR IS PEACE, FREEDOM IS SLAVERY, IGNORANCE IS STRENGTH* / ВІЙНА – ЦЕ МИР, СВОБОДА – ЦЕ РАБСТВО, НЕУЦТВО – ЦЕ СИЛА; *BIG BROTHER IS WATCHING YOU* / СТАРШИЙ БРАТ ПИЛЬНУЄ ЗА ТОБОЮ / СТАРШИЙ БРАТ СТЕЖИТЬ ЗА ТОБОЮ; *Who controls the past, controls the future: who controls the present, controls the past* / Хто контролює минуле, той контролює майбутнє; хто контролює теперішнє, той контролює минуле; *Proles and animals are free* / Проли і тварини – вільні; *If there is hope, it lies in the proles* / Якщо є надія, то вона у пролах; *We shall meet in the place, where there is no darkness* / Ми зустрінемося у місці, де не буде темряви та багато інших. Відтворюючи зазначені одиниці шляхом застосування способу калькування, перекладачі повною мірою зберігають усю художньо-естетичну, ідейну та культурну цінність гасел та лозунгів першотвору.

Четверта категорія передбачає відтворення оригінального вільного

сполучення узуальних лексем шляхом залучення фразеологізму з узуального фонду мови перекладу, наприклад:

*Mustapha Mond's anger gave place almost at once to mirth. The idea of this creature solemnly lecturing him – him – about the social order was really too grotesque* (Huxley, Brave New World).

*Мустафа Монд не знав, гніватися йому чи сміятися. Сама думка про те, що це створіння пхається повчати його – його! – щодо суспільного ладу, не лізла ні в тин, ні в ворота* (Маренко, Прекрасний новий світ).

*Мустафа Монд, що почав уже було сердитися, раптово розвеселився. Сама думка про те, що ця істота почала так пихато повчати його – його – стосовно суспільного ладу, була напrawdę аж занадто гротескною* (Морозов, Який чудесний світ новий!).

Перетворення такого типу в перекладі, помірно використовувані перекладачами, збагачують стилістику перекладного твору та підвищують рівень експресивності, яка є невід'ємною особливістю стереотипу української цільової аудиторії.

Найчастіше відтворення "не-фразеологізмів" за допомогою (квазі)фразеологічних одиниць стосується okazіональних висловів зі згадкою бога Форда:

*"Damn, I'm late," Bernard said to himself as he first caught sight of Big Henry, the Singery clock* (Huxley, Brave New World).

*– А бодай йому Форд, я запізнююся, – подумав Бернард, глянувши на циферблат «Великого Генрі» на вежі палацу* (Маренко, Прерасний новий світ).

С. Маренко зазвичай дуже вдало підсилює Орвеллову стилістику, використовуючи образи антиутопічного світу навіть там, де їх немає. В цьому прикладі перекладач модифікує okazіональний вислів, унаслідок чого вислів зі згаданим у ньому ім'ям Форда набуває негативного забарвлення, оскільки є видозміненим *а бодай йому!* на зразок *чорт забирай*, що є абсолютно

неприпустимим у зв'язку з виключно позитивними асоціаціями з іменем бога.

П'ята категорія реалізується шляхом нівелювання перекладачами (квазі)фразеологізмів оригіналу, приклади чого ми можемо спостерігати в романі Є. Замятіна. Розглянемо приклад, у якому перекладач роману англійською мовою Г. Зільбург нехтує фразеологічною одиницею мови оригіналу:

*Душа? Это странное, древнее, давно забытое слово. Мы говорили иногда "душа в душу", "равнодушно", "душегуб", но душа – (Замятин, Мы)*

*A soul? That strange, ancient word that was forgotten long ago (Zilboorg, We).*

Перекладач повністю вилучає зі своєї інтерпретації речення, яке містить фразеологічну одиницю *душа в душу*, адже серед усього розмаїття англійського фразеологічного простору знайшовся би відповідник до оригінальної одиниці або, принаймні, хоч якийсь спосіб відтворити її, наприклад, за допомогою описового перекладу *to live in complete / perfect harmony*. Завдання перекладача ускладнюється відсутністю саме структурно-семантичного відповідника до оригінального фразеологізму. Функціонування фразеологічного еквіваленту оригінальної одиниці в українській мові зумовлює відповідне її відтворення О. Торчило:

*Душа? Це дивне, древнє, давно забуте слово. Ми говорили іноді "душа в душу", "простодушно", "душогуб", але душа – (Торчило, Ми)*

Отже, дослідження особливостей україномовного відтворення (квазі)фразеологізмів, які слугують потужним засобом об'єктивації фантастичної художньої картини світу роману-антиутопії, дозволяє зробити висновок, що іншомовна інтерпретація (квазі)фразеологічних одиниць, що функціонують у романному просторі, у відсотковому співвідношенні супроводжується: 1) взаємозаміною узуальних фразеологізмів оригіналу та перекладу (40%); 2) відтворенням оригінального okazіонально

модифікованого узуального фразеологізму аналогічним чином в українському перекладі (35%); 3) використання калькування, описового перекладу та перекладацьких аналогів задля реалізації потенціалу квазіфразеологізованих одиниць у цільовому тексті (15%); 4) використання сполучень вільних лексем на відтворення оригінального фразеологізму (6%); та, зрештою, 5) нехтуванням оригінальною (квазі)фразеологічною одиницею при перекладі (4%).

### 3.3. Переклад (квазі)онімів

У дослідженні ономастичного простору тріади класичних антиутопій пропонуємо вивести умовну систематизацію онімів, які є інваріантними ознаками жанру в цілому, відтак залучаються до створення ФХКС аналізованих антиутопічних романів. Таким чином, у романі функціонують наступні категорії (квазі)онімів: 1) антропоніми (власні імена персонажів) та міфоніми (йменування міфологічних та божественних істот); 2) топоніми (назви географічних об'єктів); 3) ергоніми (назви громадських об'єднань, партій, організацій та їх відділів); 4) хрононіми (історичні події та відрізки часу); 5) геортоніми (назви свят та урочистостей).

Категорію антропонімів відкривають імена керівників держав майбутнього, змальованих авторами тріади великих антиутопічних романів. Фактично, власні імена, що позначають лідерів Єдиної Держави, Світової Держави та Океанії, можна вважати міфонімами, адже вони відтворюють сакральні образи божественних сутностей. На це передусім вказує позначення персонажа Є. Замятіна Благодетель, яке в російській мові має значення *"особа, яка кимось опікується, надає послугу, допомогу"*, про що свідчить поморфемний семантичний аналіз лексичної одиниці. Сполучення основ *"благо"* та *"де"* (від *"дело"*) дозволяє нам витлумачити лексему Благодетель як *"той, хто робить благе діло"*. Така номінація демонструє

суттєву розбіжність у порівнянні зі справжніми характеристиками персонажа, внаслідок чого міфонім набуває іронічного відтінку:

*Да здравствует Единое Государство, да здравствуют нумера, да здравствует Благодетель!* (Замятин, Мы)

*Long live the United State! Long live the Numbers!! Long live the Well-Doer!!!* (Zilboorg, We)

*Хай живе Єдине Держава, хай живуть нумери, хай живе Благодійник!* (Торчило, Ми)

В англійському перекладі, завдяки якому світ ще в 1924 році вперше познайомився із забороненим на батьківщині автора романом, спостерігаємо, як автохтонне російське "*благодетель*" перекладено Г. Зільбургом за допомогою позитивно забарвленого, проте позбавленого флеру сакральності відповідника *Well-Doer*. Звертаємо увагу на синтаксичну парцеляцію, застосовану перекладачем до вихідного речення, і залучення висхідної градації новоутворених окличних сегментів, що лише підсилює експресивність та урочистість гасла. О. Торчило йде тим же шляхом, що і Є. Замятін, пропонуючи український відповідник Благодійник у значенні *той, хто надає комусь допомогу; добродійник*.

Безсумнівно, Є. Замятін вдається до біблійних алюзій, оскільки сам сюжет, уся система персонажів і основні мотиви твору нав'язані автору біблійним міфом про вигнання з раю. Антагоністом Благодійника виступає заколотницька організація з промовистою назвою "*Мефи*", яка, поза всякими сумнівами, походить від імені Мефістофеля. Зважаючи на те, що дії роману відбуваються у тридцять другому сторіччі, автор так пояснює читачу походження цієї назви:

*– Нет, подожди – а "Мефи"? Что такое "Мефи"? – Мефи? Это – древнее имя, это – тот, который... Ты помнишь: там, на камне – изображен юноша... Или нет: я лучше на твоём языке, так ты скорее поймешь. Вот: две силы в мире – энтропия и энергия. Одна – к блаженному*

покою, к счастливому равновесию; другая – к разрушению равновесия, к мучительно-бесконечному движению. Энтропии – наши или, вернее, – ваши предки, христиане, поклонялись как Богу. А мы, антихристиане, мы... (Замятин, Мы)

*"Wait a minute! "Mephi", what does it mean?" – "Mephi"? It is from Mephisto. You remember, there on the rock, the figure of the youth? Or, no. I shall explain it to you in your own language, and you will understand better. There are two forces in the world, entropy and energy. One leads into, blessed quietude, to happy equilibrium, the other to the destruction of equilibrium, to torturingly perpetual motion. Our, or rather your ancestors, the Christians, worshiped entropy like a God. But we are not Christians, we... (Zilboorg, We)*

– Ні, почекай – а "Мефі"? Що таке "Мефі"? – Мефі? Це – стародавнє ім'я, це – той, який... Ти пам'ятаєш: там, на камені – зображений юнак... Чи ні: я краще твоєю мовою, так ти швидше зрозумієш. Ось: дві сили у світі – ентропія і енергія. Одна – до блаженного спокою, до щасливої рівноваги; інша – до руйнування рівноваги, до болісно-безкінечного руху. Ентропії – наші або, точніше, – ваші предки, християни, поклонялися як Богу. А ми, антихристияни, ми... (Торчило, Ми)

Цікаво, що Г. Зільбург, неначе не покладаючись на ерудованість та здогадливість американського читача роману, дає власне роз'яснення авторському натяку. Втім, уважний читач не може не звернути увагу на те, що описи зовнішності Благодійника та його поведінки викликають більше асоціацій не з християнською, а скоріше, з язичницькою античною традицією.

У романі "*Brave New World*" О. Гакслі герої поклоняються божеству на ім'я *Ford*:

*There was a silence; then, clearing his throat, "Once upon a time," the Director began, "while our Ford was still on earth, there was a little boy called Reuben Rabinovitch (Huxley, Brave New World).*

За своїми сюжетними параметрами *Ford O. Гакслі* суттєво відрізняється від *Благодетеля Є. Замятіна*. Він вважається Богом, тобто абстрактною сакральною сутністю, яка колись була реальною людиною (відомим американським підприємцем Генрі Фордом). Вибір такого прототипу божества нової ери є не випадковим, адже він був одним із найпопулярніших персонажів англomовної сатиричної літератури 20-х – 30-х років минулого сторіччя, яка мала безумовний вплив на творчість О. Гакслі, так само як і твори самого Г. Форда ("*My Life and Work*", 1922 та "*My Philosophy of Industry*", 1929). Існувало навіть утопічне товариство "Союз для життя", яке публікувало памфлети, заклики, збірки висловлень Г. Форда. Задля втілення міфонуіму в українській інтерпретації перекладачі використовують транскодування.

У Дж. Орвелла сакральністю наділений міфонуім *Big Brother*. Вважається, що "завдяки багатьом алюзіям, які легко прочитуються в романі" і одною з яких є "обличчя Старшого Брата, що дивиться з тисяч плакатів, транспарантів та екранів", цей роман є "такою собі важезною каменюкою у червоний город радянського комунізму" [41, с. 310]. Дж. Орвелл помітив суттєву подібність між комуністичною (чи будь-якою тоталітарною) ідеологією та релігією, а отже намагався підкреслити її усіма можливими засобами:

*The black-moustachio'd face gazed down from every commanding corner. There was one on the house-front immediately opposite. BIG BROTHER IS WATCHING YOU, the caption said, while the dark eyes looked deep into Winston's own (Orwell, 1984).*

*На кожній площадці, навпроти ліфта, до стіни був прибитий плакат з величезним обличчям. Зображене воно було так, що, хоч де ти станеш, очі його дивляться на тебе невідривно. Напис під обличчям попереджав: ВЕЛИКИЙ БРАТ СТЕЖИТЬ ЗА ТОБОЮ (Терех, 1984).*



*З кожного помітного місця вулиці на людей дивилося позначене чорними вусами обличчя. Один із плакатів висів на будинку, що якраз був навпроти. СТАРШИЙ БРАТ ПИЛЬНУЄ ЗА ТОБОЮ – проголошував плакат, і справді, чорні очі з портрета пронизливо вдивлялися в очі Вінстона (Шовкун, 1984).*

Деперсоналізоване найменування лідера, яке є не ім'ям, а скоріше посадою чи навіть титулом, не просто пишеться з великої літери, що відповідає орфографічній нормі англійської мови, а у більшості випадків повністю капіталізується. Обидва перекладачі наслідують прийом капіталізації, який створює "ефект гучності", що в нашому випадку означає не підвищення тону, а підвищення рівня значущості персонажу, а отже його сакралізації.

В усіх трьох романах автори зображують соціальні прошарки населення, на позначення яких використовують власне сконструйовані мовні засоби або ж okazіонально модифіковані зразки узуальних лексем. Наприклад, у Є. Замятіна це *нумера* (очевидно, від узуального номер, оскільки в кожній особи на грудях розміщена бляха із зазначенням порядкового номера, наприклад *Д-503, R-13, O-90, I-330*):

*От имени Благодетеля объявляется всем нумерам Единого Государства (Замятин, Мы).*

*In the name of the Well-Doer, the following is announced herewith to all Numbers of the United State (Zilboorg, We).*

*Від імені Благодійника оголошується всім нумерам Єдиної Держави (Торчило, Ми).*

Деяка подібність української та російської мов дозволяє О. Торчило відтворити лексичну одиницю у спосіб, аналогічний до її оригінального створення. Г. Зільбург протиставляє узуальне *Number* okazіональному *номер*, що суперечить інтенції автору створити глибинний образ фантастичного світу. З нашої точки зору, чудовим у цьому контексті виглядав би okazіональний відповідник на кшталт *Numer*, який за своєю фонографічною

формою нагадував би узуальну лексему *номер* і корелював би з авторським задумом.

Персонажі роману Дж. Орвелла розподілені на вищий, середній та нижчий класи. До вищого класу входять виключно члени Внутрішньої Партії, середній клас складають представники різних відомств, міністерств та бюро, а от нижчий клас формують *proles*:

*"The proles are not human beings," he said carelessly* (Orwell, 1984).

– *Пролі* – не люди, – недбало зауважив він (Шовкун, 1984).

Лексема *proles*, представлена на мовному рівні основою, усіченою від лексичної одиниці *proletarian*, позначає безпартійну частину населення, яка існує за межею бідності і не становить жодного інтересу для влади. Пролетаріат в якості соціального класу був одним із ключових понять соціології марксизму у радянському просторі, а відтак є близьким українському перекладачу та читачу, що зумовлює легкість у відтворенні та сприйнятті лексеми.

Значним здобутком Дж. Орвелла стала лексична інновація *non-existent person* (новомовою *unperson*), яка набула значного поширення у різних сферах людської діяльності, так само як і вислів *Big Brother is watching you*:

*times 3.12.83 reporting bb dayorder doubleplusungood refs unpersons rewrite fullwise upsub antefiling* (Orwell, 1984)

*час 3.12.83 повідомлення с.б. плюсплюснегатив стосовно неосіб повний перепис і показати висособ перед занесенням до файлу* (Шовкун, 1984)

*Неособами* [227, с. 46] (саме такий український відповідник, утворений за допомогою способу калькування, пропонує В. Шовкун) у романі "1984" називають людей, яких розпорошили (*to vaporize*), тобто які були знищені владою у зв'язку з суперечливими політичними позиціями або протистоянням владі Старшого Брата. Винуватцями того, що людину перетворювали на історію, часто ставали діти, які шпигували за своїми батьками та докладали органам влади про їхні неправомірні дії. За це їм

присвоювали звання *child hero* [234, с. 31] / *дитина-герой* [227, с. 28], яке знову ж таки відсилає читача у радянські часи, коли правляча верхівка нагороджувала подібними відзнаками осіб, які вислужувалися перед владою СРСР. У вищезгаданому прикладі спостерігаємо, як перекладач неправильно тлумачить текст оригіналу ще на доперекладацькому етапі, визначаючи лексему *times* як час, а не як посилання на газету *The Times*, про яку йдеться у прикладі.

У створенні кастової розмежованості О. Гакслі є ще категоричнішим, розподіляючи населення Світової Держави на альфи, бети, гамми, дельти та епси́лони. Вищі касты є привілейованими у всіх значеннях, у той час як нижчим кастам відводиться вся важка і брудна робота. Більше того, в межах кожної існує подальший розподіл відповідно до напрямку професійної діяльності: *Alpha-Plus Intellectual* / *альфа-плюс інтелектуал* / *інтелектуал альфа-плюс* (тут і далі послідовно у перекладах С. Маренка та В. Морозова), *Delta-Minus Attendants* / *дельта-мінусовики з обслуги* / *дельта-мінусові помічники*, *Semi-Morons* / *напівкретини* / *напівдебіли*, *Gamma-Plus dwarfs* / *гамма-плюсовики карликового зросту* / *гамма-плюсові карлики*, *black brachycephalic Deltas* / *чорняві короткоголові дельтовики* / *короткоголові дельти*, *heat-conditioned Epsilons Senegalese* / *запрограмовані на спеку епси́лони* / *епси́лони-сенегальці*, *Alpha Double Plus* / *плюс-плюс-альфи* / *подвійноплюсові альфи* тощо. Використовувані перекладачами способи та прийоми перекладу варіюються залежно від структурно-семантичних особливостей лексичних одиниць, однак превалюючою є трансформація модуляції, яка дозволяє максимально реалізувати у перекладі задум автора.

Значна роль у категорії антропонімів відводиться назвам посад, які традиційно відносять до власних назв. Так, у романі О. Гакслі за втіленням фордівської релігії у життя наглядає *Мустафа Мوند*:

– *Controller! What an unexpected pleasure! Boys, what are you thinking of? This is the Controller; this is his fordship, Mustapha Mond* (Huxley, Brave New World).

– *Головний Контролер! Що за приємна несподіванка! Хлопці, уявіть собі! Це ж Головконтр – його фордність Мустафа Монд!* (Маренко, Прекрасний новий світ)

– *Контролере! Що за неочікувана радість! Хлопці, що ви собі думаєте? Це ж сам Контролер, його фордичність Мустафа Монд* (Морозов, Який чудесний світ новий!).

У перекладі С. Маренка значущість посади підкреслюється додаванням означення *Головний*, а далі ще й "радянлізується" шляхом утворення лексеми *Головконтр*, реалізованої в перекладі за допомогою усічення й основоскладання. В. Морозов лишає назву посади без змін, використовуючи на її позначення інтернаціональну лексему. В цьому ж прикладі спостерігаємо введення автором оказіональної модифікації звернення, побудованого на зразок англійських етикетних позначень титулованих осіб. В оригіналі форма привітання Головоконтра *your fordship* побудована шляхом субститутивного словотвору від англійського *your lordship* – "ваша світлість". Тому варіанти, запропоновані перекладачами С. Маренком та В. Морозовим, повністю відтворюють логіку автора: *світлість* – *фордність* / *фордичність*. Щоправда, в контексті вже іншого прикладу С. Маренко пропонує відмінний варіант – *фордейство*, що є проявом перекладацької дисперсії, сутність якої полягає у тому, що при перекладі відбувається своєрідне "розсіювання оригіналу", яке призводить до виникнення пучків відповідників вихідного слова. Для нас є цілком очевидним, що у випадку, коли йдеться про відтворення такого мовного кліше, як формула звернення, апелювання до перекладної дисперсії є абсолютно неприпустимим, адже читач може дійти висновку, що адресатами цих двох привітань є різні особи:

*Go away, little girl," shouted the D.H.C. angrily. "Go away, little boy! Can't you see that his fordsip's busy? Go and do your erotic play somewhere else* (Huxley, Brave New World).

*Забирайтеся звідси, – сердито накричав на дітей Директор. – Ідіть геть! Хіба не бачите, що заважає його фордейству. Пошукайте собі іншого місця для своїх еротичних забав* (Маренко, Прекрасний новий світ).

Професійний світ роману О. Гакслі, покликаний на вирощування людських істот, забезпечення їх освітою, сповідування та популяризацію фордівської релігії, переповнений численними назвами посад та титулів, що не лише увиразнюють спроектований автором фантастичний образ майбутнього, але й є цікавими для проведення аналізу у перекладознавчому річищі. До процесу безпосереднього вирощування ембріонів задіяні справжні майстри біоінженерії майбутнього:

*Next to the Liners stood the Matriculators. [...] The Predestinators send in their figures to the Fertilizers* (Huxley, Brave New World).

*Поруч гільз – укладальниці. [...] Визначальники илюють свої заявки запліднювальникам* (Маренко, Прекрасний новий світ).

*Наступними після підкладників були вкладальники. [...] Визначальники надсилають свої підрахунки запліднювальникам* (Морозов, Який чудесний світ новий!).

У випадку з лексичною одиницею *Liners* перекладачі не демонструють однастайності: С. Маренко визначає її як об'єкт, у В. Морозова ж це жива людина. На нашу думку, якщо згрупувати усіх дослідників, задіяних до процесу вирощування ембріонів, лексема *Liners* цілком доречно вписується в цей перелік. Антропонім *Matriculators*, до відтворення якого перекладачі залучають контекстуальну заміну, у загальному розумінні визначається як *a person who matriculates (is enrolled at a college or university)* [220]. Решта антропонімів у прикладі, наведеному вище, відтворюються шляхом застосування словникового та контекстуального відповідників.

О. Гакслі захоплює читача варіативністю посад у численних організаціях та відділах. Назви посад представлені переважно групами узуальних лексем, які за структурою нагадують звичні реалії оригінальної та цільової культур, проте за рахунок okazіональності, прихованої в їх семантиці, поглиблюють фантастичний образ майбутнього. Розглянемо приклади:

*The Chief Bottler, the Director of Predestination, three Deputy Assistant Fertilizer-Generals, the Professor of Feelies in the College of Emotional Engineering, the Dean of the Westminster Community Singery, the Supervisor of Bokanovskification – the list of Bernard's notabilities was interminable* (Huxley, Brave New World).

*Начальник Ампульного цеху, Головний Визначальник, три заступники асистентів Генерального Запліднювальника, професор стереоконтактних фільмів з факультету емоційної інженерії, декан Вестмінстерської Громадської Співальні, інспектор бокановськифікації – список знаменитостей, що бували на вечірках у Бернарда, ставав безконечним* (Маренко, Прекрасний новий світ).

*Головний пляшкувальник, директор визначень, троє асистентів запліднювальників, професор чуттєвок з коледжу емоційної інженерії, декан вестмінстерської громадської співальні, інспектор бокановськіфікації – цей список знаменитих Бернардових гостей був нескінченний* (Морозов, Який чудесний світ новий!).

Переважаючим способом перекладу антропонімів є калькування, проте С. Маренко намагається бути винахідливішим за В. Морозова, подекуди використовуючи трансформацію пермутації, а у випадку із *The Chief Bottler* залучаючи смисловий розвиток, завдяки чому реалізація антропоніму в перекладі як *Начальник Ампульного цеху* виглядає значною мірою одомашненою (завдяки еквіваленту *цех*). Тим не менше, перелік посадовців виглядає в перекладі досить органічно, занурюючи читача у художній світ роману. Такі ж способи перекладачі обирають для відтворення інших

антропонімів: *the Chief Technician and the Human Element Manager* / головний технолог і менеджер Людського Елемента / головний технолог і менеджер людського фактора, *the Assistant Predestinator* / Асистент Визначальника / помічник визначальника, *the Resident Controller for Western Europe* / Постійний Головний Контролер Західної Європи / Контролер-резидент по Західній Європі тощо. Маємо можливість прослідкувати, як С. Маренко, на противагу В. Морозову, зберігає індивідуально-авторську капіталізацію антропонімів, яка є притаманною для норм англійського правопису назв посад, а у перекладі підкреслює значущість цих осіб для Світової Держави.

Цікавими з перекладознавчої позиції видаються нам наступні позначення посад, уведених О. Гакслі. Антропонім *The President of the Internal and External Secretions Corporation*, у якості відповідника до якого С. Маренко пропонує *Президент Корпорації секреторних продуктів*, що дозволяє нам визначити застосовану трансформацію генералізації, видається нам вдалішим, ніж *Президент зовнішніх і внутрішніх секретій* В. Морозова. Наведений перекладачем відповідник із використанням трансформації вилучення викликає незрозумілість стосовно того, ким саме є персонаж – президентом секретій чи президентом корпорації. У відтворенні С. Маренком та В. Морозовим одиниці *the Secretary of the Young Women's Fordian Association* як *Секретар Фордіанської Асоціації Молодих Жінок* / генеральна секретарка фордівської асоціації юначок відповідно, відзначаємо певне зневажливе ставлення перекладача до секретаря і самої організації, названої іменем обожнюваного бога Форда, що реалізується знову таки в нехтуванні капіталізацією в назві посади та міфонімі *Форд*. Трансформація пермутації, задіяна В. Морозовим у відтворенні *the Ford-Chief Justice* як *Верховний суддя Форда*, грає проти нього ж, створюючи враження, що бог Форд у чомусь обвинувачується. Натомість, блискучий відповідник С. Маренка *Форд-Верховний Суддя* належним чином розкриває семантику оніму та зберігає структурні особливості назви посади.

В основу лексичної оболонки "посади" вчителя математики в Єдиній Державі, який насправді є записом, відтворюваним через фонолєктор, Є. Замятін заклав ономатопею – спосіб творення слів на основі звуків, які їх імітують:

*Мы прозвали его Пляпой: он был уже изрядно подержанный, разболтанный, и когда дежурный вставлял в него сзади штексель, то из громкоговорителя всегда сначала «Пля-пля-пля-тишиш», а потом уже урок (Замятин, Мы).*

*We nicknamed him Plappa; it was a very much used-up mathematician, loosely screwed together; as the member of the class who was on duty that day would put the plug into the socket behind, we would hear at first from the loud-speaker, "Plap-plap-plap-plap-tshshsh...." (Zilboorg, We)*

*Ми прозвали його Пляпою: він був уже добряче вживаний, розхлябаний, і коли черговий вставляв у нього ззаду штексель, то з гучномовця завжди спочатку «Пля-пля-пля-тишиш», – а потім уже урок (Торчило, Ми).*

Г. Зільбург у своєму англomовному перекладі бере за основу ті ж звуки, що й автор оригінального твору, проте відсутність палаталізації у мовленні цільової аудиторії створює фонетичну розбіжність у звучанні лексичної одиниці. О. Торчило залишає лексичну одиницю, утворену на основі звукоcимволізму, без жодних змін у її структурній та фонетичній організації.

У рамках нашого дослідження ми навмисно розрізняємо топонімічний та ергонімічний простір, оскільки топонімічна складова репрезентує географічні об'єкти, ергоніміка ж, попри те, що вона вказує на географічну локацію об'єкта, охоплює конкретні установи з численними департаментами та бюро, що можемо спостерігати в аналізованих романах. На підтвердження такої позиції наведемо типологію Ф.Ф. Алістанової, яка відносить до категорії ергонімів власні назви підприємств різного функціонального профілю: ділові об'єднання людей (наукові, навчальні, виробничі заклади), комерційні підприємства (агентства, банки, магазини, фірми), об'єкти культури



(кінотеатри, клуби, розважальні заклади, театри, парки), спортивні комплекси (стадіони, комплекси) тощо [2]. Таким чином, наступні категорії відображають топофон романів-антиутопій, тобто вигаданий (фантастичний) простір, у якому відбуваються художні події, який представлений у вигляді топонімів та ергонімів.

Світова Держава О. Гакслі на 632 році ери стабільності Форда – її божественного творця – є світом майбутнього, у якому все доведено до абсурду відносно сучасного бачення світу. Людські ембріони дозрівають у пробірках, проходять через численну кількість відділів, відповідальних за їх дозрівання, їх генетично запрограмовують на певні відчуття та емоції. Вирощування людей відбувається в будівлі, представленій ергонімом *Central London Hatchery and Conditioning Centre*:

*A squat grey building of only thirty-four stories. Over the main entrance the words, Central London Hatchery and Conditioning Centre, and, in a shield, the World State's motto, Community, Identity, Stability (Huxley, Brave New World).*

*Присадкуватий сірий будинок всього тільки на тридцять чотири поверхи. Над головним входом напис: «Головний Лондонський Інкубаторій і Кондиціювальний Центр», а на геральдичному щиті – девіз Світової Держави: “СПІЛЬНІСТЬ, ІДЕНТИЧНІСТЬ, СТАБІЛЬНІСТЬ” (Маренко, Прекрасний новий світ).*

*Приземкувата сіра будівля, що налічує лише тридцять чотири поверхи. Над головним входом напис: «ЛОНДОНСЬКИЙ ПРОВІДНИЙ ІНКУБАЦІЙНО-ЗУМОВЛЮВАЛЬНИЙ ЦЕНТР» і геральдичний щит із гаслом Світової Держави: «СПІЛЬНІСТЬ, ІДЕНТИЧНІСТЬ, СТАБІЛЬНІСТЬ» (Морозов, Який чудесний світ новий!).*

Квазітопонім *World State*, калькований обома перекладачами, представляє єдину існуючу в майбутньому державу, географічне положення якої очевидно обмежується територіальними кордонами сучасної Великобританії. Вважаємо за доцільне також прокоментувати особливості

відтворення ергоніму, згаданого в прикладі. Лексична одиниця *hatchery* / *інкубаторій* в картині світу носіїв обох мов позначає місце, в якому штучно вирощують сільськогосподарських птахів або рибу, проте в антиутопічному світі лексема позначає вирощування людських індивідів, що, безумовно, є неймовірним навіть при сучасному високому рівні досягнень генної інженерії. Незрозумілим для українського читача може видатися перекладацький відповідник до ергоніму *Conditioning Centre* / *Кондиціювальний Центр*, застосований С. Маренко, оскільки може викликати хибні асоціації та спотворити інтенцію автора. З огляду на те, що одним із значень лексеми *conditioning* є *адаптування, вироблення умовного рефлексу*, більш вдале рішення пропонує В. Морозов, який реалізує потенціал лексеми підбором влучного відповідника *зумовлювальний*.

Тим паче, ми вкотре спостерігаємо прийом перекладної дисперсії (створення перекладачем «пучків» відповідників) стосовно лексеми *conditioning*, оскільки в іншому контексті подібну лексичну одиницю С. Маренко відтворює вже по-іншому:

*INFANT NURSERIES. NEO-PAVLOVIAN CONDITIONING ROOMS, announced the notice board* (Huxley, Brave New World).

«Ясла для немовлят. Неопавловські кімнати виховання» – повідомляв напис при вході (Маренко, Прекрасний новий світ).

«Дитячі ясла. Новопавловські зумовлювальні кімнати» було написано на дошці оголошень (Морозов, Який чудесний світ новий!).

Звичайно, рішення стосовно того, чи варто мінімізувати або максимізувати кількість перекладацьких відповідників, залежить від перекладача, проте їх свідоме застосування більшою мірою залежить від специфіки тексту оригіналу і здатності читача зрозуміти той чи інший елемент іншомовної культури. В цьому прикладі С. Маренку влучніше вдається підібрати відповідник, тим більше, що О. Гакслі називає кімнати виховання *Neo-pavlovian* – із референцією на І. П. Павлова, всесвітньо

відомого російського фізіолога, який займався вивченням умовних рефлексів. Існування Неопавловських кімнат виховання є проявом жорстокості світу роману-антиутопії, оскільки процес виховання дітей проходить шляхом навіювання уві сні гіпнопедичних сугестій, навчання еротичним забавам, биття струмом задля засвоєння певних емоцій тощо.

В. Морозов уникає розсіювання лексичних відповідників, знову таки відтворюючи ергонім із залученням прикметника *зумовлювальний*, проте перекладач дуже буквально тлумачить одиницю *notice board* як *дошка оголошень*, що певним чином збіднює переклад порівняно з контекстуальним перекладом С. Маренка.

У цілому категорія онімів, яка представляє ергонімічний простір в аналізованих романах, є найчисленнішою, оскільки Дж. Орвелл та О. Гакслі наслідують ідею Є. Замятіна щодо створення різноманітних політичних організацій радянського типу (бюро, відділів / департаментів, міністерств, комітетів тощо), спортивно-розважальних закладів, промислових фабрик та заводів, які спрямовані на підсилення фантастичності образу майбутнього та захоплення уваги читача.

Так, Дж. Орвелл зображує чотири міністерства, на яких ґрунтується суспільно-політичний порядок Океанії, у звичній для його індивідуально-авторського стилю парадоксальній манері. Красномовні назви міністерств, що містять компоненти на позначення суспільного миру, любові та достатку, приховують відверто протилежну спрямованість їх діяльності:

*The Ministry of Truth, which concerned itself with news, entertainment, education, and the fine arts. The Ministry of Peace, which concerned itself with war. The Ministry of Love, which maintained law and order. And the Ministry of Plenty, which was responsible for economic affairs. Their names, in Newspeak: Minitrue, Minipax, Miniluv, and Miniplenty* (Orwell, 1984).

В них розміщалися чотири міністерства, що зосередили в собі весь урядовий апарат: Міністерство правди, яке відало інформацією,

видовищами, освітою і мистецтвом; Міністерство миру, що відало веденням війни; Міністерство любові, яке підтримувало закон і порядок; Міністерство достатку, що відповідало за економіку. Називалися вони новомовою: Мінправ, Мінмир, Мінлюб, Міндост (Терех, 1984).

Міністерство Правди керувало новинами, розвагами, освітою та мистецтвами. Міністерство Миру опікувалося війною. Міністерство Любові – законом і порядком. Міністерство Достатку – економікою. У Новомові вони називалися Мініправд, Мінімир, Мінілюб і Мінідос (Шовкун, 1984).

Вибір Дж. Орвеллом усічення в якості головного способу словотвору зумовлює використання перекладачами способу калькування. Поєднання двох усічених основ спостерігається в усіх випадках, окрім лексеми *Мінмир*, яка утворена перекладачами шляхом складання усіченої та повної основ, так само як у вихідному тексті, де Дж. Орвелл використовує латинський іменник *рах*.

Міністерства об'єднують численні відділи, відтворення яких на лексичному рівні цікаво спостерігати в порівнянні перекладів, здійснених О. Терехом та В. Морозовим. Розглянемо приклади: *the Records Department* / архівний відділ / Департамент документації, *the Fiction Department* / відділ художньої літератури / Департамент Художньої Літератури, *the Junior Anti-Sex League* / Молодіжна Антисексуальна Спілка / молодіжна антисексуальна ліга. Еквіваленти В. Шовкуна, переклад якого є значно пізнішим, відзначаються стратегією форенізації, адже *Departments* лишаються департаментами в українському перекладі, на противагу доместикованим відповідникам О. Тереха *відділ* та *спілка*. У свідомості читача, який тримає в руках переклад 1988 року, ергоніми так чи інакше асоціюються з радянською спадщиною, що й не дивно, зважаючи на рік видання перекладу. О. Терех та В. Шовкун у відтворенні ергонімів послуговуються способом калькування, в деяких випадках залучаючи

трансформацію пермутації. Незрозумілою нам видається мотивація відбору відповідника О. Терехом для відтворення наступного ергоніму:

*Tonight was one of his nights at the Community Centre (Orwell, 1984).*

*Сьогодні він мав за графіком провести вечір у Храмі Культури (Терех, 1984).*

*Сьогодні увечері він мав навідатися до Громадського Центру (Шовкун, 1984).*

Беручи до уваги, що в *Community Centres* проводять дозвілля за грою в теніс або прослуховуванням курсу лекцій, застосування відповідника *Храм Культури*, асоційованого з чимось величним, духовним, помпезним, не є виправданим.

Серед інших ергонімів, які ми, на жаль, не можемо порівняти в українських перекладах з огляду на скорочений переклад О. Тереха, спостерігаємо наступні, які В. Шовкун традиційно відтворює за допомогою калькування, лише у деяких випадках послуговуючись пермутацією: *the Sports Committee / Спортивний Комітет, the Music Department / Музичний Департамент, the Chess Committee / Шаховий Комітет, the Planning Committee / Комітет Планування, the Research Department / Дослідницький Департамент, the Records Department / Департамент Записів, the Teleprogrammes Department (TELEDEP) / Департамент Телепрограм* та ін. У деяких прикладах можемо помітити реалізацію перекладної дисперсії, до якої перекладач вдається, наприклад, номінуючи *the Records Department* то *Департаментом Записів*, то *Департаментом документації*; еквіваленти до *the Fiction Department* варіюються від *Департаменту Художньої Літератури* до *відділу художньої літератури*, а у відтворенні назви *the Teleprogrammes Department (TELEDEP)* він взагалі нехтує складенням усічених основ, яке є колоритною рисою Орвеллової новомови.

В романі Є. Замятіна добробутом Єдиної Держави опікуються численні бюро: *Сексуальное Бюро / the Sexual Department / Сексуальне Бюро, Бюро*

*Хранителей / the Bureau of Guardians / Бюро Хранителів, Медицинское Бюро / the Medical Bureau / Медичне Бюро, Операционное Бюро / the Operation Department / Операційне Бюро, Административное Бюро / the Administrative Bureau / Адміністративне Бюро.* Переклад ергонімів реалізується перекладачами за рахунок калькування, проте розсіювання лексичних відповідників, яке спостерігаємо у Г. Зільбурга на прикладі лексем *Department* та *Bureau*, свідчить про невизначеність перекладача щодо вибору одиниці відтворення оригінальної лексеми *Бюро*.

О. Гакслі також не ухиляється від традиції своїх колег створювати широкий ергонімічний простір роману, на користь чого свідчать численні відділи *Головного Лондонського інкубаторію* та *Кондиціювального Центру*: *the Fertilizing Room, the Bottling Room, the Social Predestination Room, the Decanting Room* тощо, відтворювані у перекладах С. Маренка та В. Морозова за допомогою калькування, причому С. Маренко використовує відповідник *відділ*, у той час як В. Морозов інтерпретує ергоніми прямим словниковим відповідником *кімната*: *Відділ запліднення / запліднювальна кімната, Ампульний відділ / пляшувальна кімната, Відділ суспільного призначення / кімната соціального визначення, Відділ розкупорки / декантувальна кімната.* На нашу думку, створені С. Маренком еквіваленти є більш типовими для назв відділів різних організацій, притаманних українській лінгвокультурі, тому створюють належний ергонімічний фон роману і забезпечують високий ступінь плавності перекладу.

Окрім ергонімів на позначення відділів, О. Гакслі впроваджує й інші установи, серед яких фабрики, заводи, студії, інститути, лікарні: *the Hounslow Feely Studio / Гаунсловська студія стереоконтактних фільмів / Гаунсловська чуттєвкостудія, Brentford Television Corporation's Factory / Фабрика Телекорпорації в Брентфорді / підприємства «Телевізійної корпорації» в Брентфорді, the Bureaus of Propaganda by Television, by Feeling Picture and by Synthetic Voice and Music / відділи Телевізійної, Стереоконтактного Кіно й*

*Синтетично-музичної пропаганди / Бюро телевізійної пропаганди: чуттєвкової, синтетично-голосової та музичної, the Fordson Community Singery / Фордзонівська громадська співальня / Фордзонівська громадська співальня, the World Controller's Office in Whitehall / Канцелярія Головоконтра у Вайтхолі / офіс Світового Контролера у Вайтхолі, Hynopaedic Control Room / Контрольна Гіпнопедична Кімната / кімната гіпнопедичного контролю, the Park Lane Hospital for the Dying / Госпіталь для вмираючих / Лікарня для умираючих «Парк Лейн», an Adult Re-conditioning Centre / Центр Переформування Дорослих / реабілітаційно-зумовлювальний центр для дорослих тощо. Україномовна інтерпретація ергонімів ґрунтується на способі калькування, в окремих випадках із залученням трансформацій пермутації та вилучення. Лексичний компонент *Office* у складі ергоніму *The World Controller's Office in Whitehall* відтворюється С. Маренком як *канцелярія*, розкриваючи таким чином культурну маркованість одиниці, якою послуговувалися ще в середні віки на позначення приміщення, в якому створювалися проекти державних актів, указів, судових рішень тощо, а згодом було використано в імперський та радянський періоди. Інтерес викликає й нівелювання семантики лексичного елемента *Fordson* в оригінальному ергонімі *the Fordson Community Singery*. Образ Бога Форда, певним чином асоційований з образом Бога в християнстві, ймовірно передбачає, що існує й син, прототипом якого є Ісус. Більше того, вірогідність такого припущення підтверджується в очікуванні приходу абстрактного *the Greater Being / Вищої Істоти / Великого Єства*, ототожнюваного зі Святим Духом. Тому вважаємо, що транскодований відповідник *фордзонівський* зводить нанівець авторську інтенцію.*

Четверту категорію виокремлених онімів складають хрононіми, які позначають історичні періоди та хронологічні відрізки часу, до яких відносимо війни, економічні кризи, історичні епохи тощо. Дж. Орвелл моделює хрононіми, подібні до радянських п'ятирічок, які визначалися як

перспективні плани розбудови економіки, освіти, культури та техніки на наступні п'ять років:

*Behind Winston's back the voice from the telescreen was still babbling away about pig-iron and the overfulfilment of the Ninth Three-Year Plan* (Orwell, 1984).

*За спиною у Вінстона голос із телеекрана знай шамотів щось про чавун і Дев'ятий Трирічний план* (Терех, 1984).

*За спиною у Вінстона й досі бубнів голос із телеекрана про виробництво чавуну й перевиконання Дев'ятої Трирічки* (Шовкун, 1984).

О. Терех, попри те, що його переклад є ближчим до реалій радянської дванадцятої п'ятирічки (1986-1990), оминає увагою такий колоритний хрононім, відтворюючи його калькованим відповідником *трирічний план*. В. Шовкун підхоплює ідею, використовуючи культурно-маркований еквівалент *трирічка*. Щоправда, в контексті наступного прикладу В. Шовкун теж вдається до використання способу калькування до цієї ж лексичної одиниці:

*Or again, 'The Times' of the nineteenth of December had published the official forecasts of the output of various classes of consumption goods in the fourth quarter of 1983, which was also the sixth quarter of the Ninth Three-Year Plan* (Orwell, 1984).

*Або, наприклад, у "Таймсі" за дев'ятнадцяте грудня були опубліковані офіційні прогнози про виробництво різних споживчих товарів у четвертому кварталі 1983 року, який був також шостим кварталом Дев'ятого Трирічного Плану* (Шовкун, 1984).

У романному просторі Є. Замятіна зображується держава, в якій проживає лише 0,2 населення від кількості, яка раніше проживала на планеті:

*Мне кажется, точь-в-точь так же будете глядеть и Вы, когда я скажу вам, что никто из нас со времен Двухсотлетней Войны не был за Зеленой Стеною* (Замятин, Мы).



*I am sure that you will feel the same, if I tell you that not one of us has ever stepped beyond the Green Wall since the Two Hundred Years' War (Zilboorg, We).*

Хрононім *Двухсотлетняя Война*, від якої ведеться відлік віку Єдиної Держави, відтворюється Г. Зільбургом шляхом застосування калькування.

Світова Держава О. Гакслі існує в новому столітті, задля позначення якого автор модифікує узуальне позначення відліку часу *A.D.* (*нашої ери*) в *A.F.*, що ми сприймаємо у значенні ери Форда:

*And anyhow the question didn't arise; in this year of stability, A. F. 632, it didn't occur to you to ask it* (Huxley, Brave New World).

*В усякому разі, це питання просто не виникало; на шістот тридцять другому році ери стабільності, ери Форда, не спадало на думку ставити таке запитання* (Маренко, Прекрасний новий світ).

*До того ж ні в кого не виникало подібних запитань; цієї стабільної ери, року Фордового шістсот тридцять другого, вам би й на думку не спало таке питати* (Морозов, Який чудесний світ новий!).

Обидва перекладачі розкодовують значення аббревіатури *A.F.*, оскільки навряд чи цільовому читачу був би зрозумілим відповідник на кшталт *ф.е.* (*фордова ера*) без додаткових пояснень. Стилiстичний повтор, ужитий С. Маренком, зайвий раз підкреслює винятковість та незамінність ролі Форда в антиутопічному суспільстві.

Зрештою, остання категорія онімів, виокремлена в нашому дослідженні об'єднує геортоніми – лексичні одиниці, спрямовані на позначення свят, фестивалів, урочистостей, обрядів тощо. Є. Замятін актуалізував у своєму романі урочистий марш на честь Благодійника:

*Как всегда, Музыкальный Завод всеми своими трубами пел Марш Единого Государства* (Замятин, Мы).

*The pipes of the Musical Tower thundered out harmoniously the March – the same daily March* (Zilboorg, We).

*Як завжди, музичний завод усіма своїми трубами співав Марш Єдиної Держави* (Торчило, Ми).

Під акомпанемент бравурного маршу нумери щодня крокують мірними рядами по чотири, віддаючи честь Благодійнику. Перекладачка О. Торчило чомусь декапіталізує назву музичного заводу, применшуючи таким чином його важливість для Єдиної Держави, а от Г. Зільбург, щоправда, вилучаючи означення приналежності маршу саме Єдиній Державі, навпаки підсилює стабільність та незмінність його ролі, компенсуючи таке рішення вживанням відокремленого словосполучення *the same daily March*.

В ім'я Благодійника проходить також святкування *праздника Правосудия / the holiday of Justice / свято Правосуддя*, яке відбувається на площі Куба і пов'язане зі стратою чергового нумера, який повстав проти влади Благодійника, та *Дня Единогласия / the Day of Unanimity / День Одностайності*, назва якого є досить символічною, адже в цей день нумери одноголосно обирають Благодійником одну і ту ж особу. Відтворення геортонімів супроводжується застосуванням перекладачами способу калькування.

Урочистостями, як ми іронічно можемо назвати події, які відзначають мешканці Океанії, є *Hate Week / Тиждень Гніву / Тиждень Ненависті*, спрямований проти ненависного революціонера Емануїла Голдштайна, якого йменують *the Enemy of the People / ворог народу*. Крім того, щодня в робочий час працівники різних міністерств відзначають *Two Minutes Hate / Дві Хвилини Гніву / Двохвилинка Ненависті*, яка у певному контексті в перекладі В. Шовкуна збільшується до *П'ятихвилинки Ненависті*, що скоріше за все свідчить про неувважність перекладача.

*Ford's Day / День Форда / День Форда* святкується мешканцями "прекрасного нового світу" О. Гакслі, де на честь бога Форда проводяться *Solidarity Services / зібрання солідарності / солідарні служби* та *massed Community Sings / фордовідправи / громадські співи*. У відтворенні

перекладачами геортонімів простежується застосування способу калькування та трансформацій пермутації та вилучення, а от реалізація в перекладі *massed Community Sings* супроводжується використанням перекладачем функціонального відповідника *фордовідправи* за рахунок контекстуальної заміни, що є досить влучним перекладацьким рішенням, адже підсилює семантику перекладної одиниці.

Отже, підбиваючи підсумки стосовно специфіки перекладацького відтворення (квазі)ономастичного простору аналізованих романів, доходимо висновку, що (квазі)оніми, які функціонують у площині романів-антиутопій в якості ЖСД, знаходять відображення в українських перекладах переважно за рахунок застосування способів калькування (51%) і транскодування (49%). Трансформації, реалізовані перекладачами в процесі іншомовної інтерпретації (квазі)онімів, охоплюють пермутацію, вилучення та модуляцію. Перекладачі демонструють помірне використання як одомашнювальної, так і очужувальної стратегій, що гарантує цілісність сприйняття художнього твору.

### **3.4. Жанрові домінанти повісті-антиутопії "Animal Farm" Дж. Орвелла у множинних українських перекладах: порівняльний аналіз**

Повість-антиутопія *"Animal Farm"* Дж. Орвелла була вперше опублікована в Англії в 1945 році. Джордж Орвелл, переконаний соціаліст, не приховував своєї відверто антисталінської позиції, що сформувалася під впливом громадянської війни в Іспанії, в якій письменник брав безпосередню участь на боці республіканського іспанського уряду. Залучення до лав міліції РОУМ (об'єднаної робітничої іспанської партії) лише зміцнило погляди Дж. Орвелла, тому він рішуче спрямував усі доступні йому засоби на викриття тоталітаризму в СРСР, який ховався під машкарою демократії й

соціалізму. З-під пера автора вийшли досконалі антитоталітарні твори, які стали усесвітньо відомими здобутками антиутопічного жанру, зокрема повість-антиутопія "*Animal Farm*" та роман "*1984*", який послугував її ідейним продовженням.

У романі "*1984*" Дж. Орвелл змальовує деспотичний світ, у якому нівелюється усвідомлення власного "Я", начисто руйнується свідомість особистості, стирається й переписується історія, здійснюється спостереження за кожним рухом людини, а найменша похибка від стандартного мислення призводить до моральної чи фізичної загибелі. До появи такого світу може призвести спосіб життя, який Дж. Орвелл висвітлює в повісті "*Animal Farm*" у легкій алегоричній формі. Проте така розважальна алегоричність лише забарвлює твір негативними відтінками застереження.

Повість-антиутопія "*Animal Farm*" є доступною українському читачу в п'яти різних за стилем перекладу варіаціях, а отже є чудовим зразком для вивчення проблеми перекладацької множинності. Переклад "*Колгосп тварин*" (1947) Ігоря Шевченка, американського науковця українського походження, професора візантійської історії та літератури Гарвардського університету, вийшов у світ під авторським псевдонімом Іван Чернятинський. Перекладачка Ірина Дибко називає свій "*Хутір тварин*" (1984) «вільним перекладом», і саме таким її творіння постає перед читачем. Опублікована видавництвом "Смолоскип" у далекому 1984 році в Сполучених Штатах Америки, інтерпретація І. Дибко справді є досить розкутою інтерпретацією твору: "Це єсть більш-менш вірне зображення в алегоричній формі твору нелюдської підсоветської дійсности, де насправді безоглядні тирані завоювали й тотально опанували безборонне різнонаціональне населення т. зв. СРСР" [70].

У 1991 році вийшла друком інтерпретація повісті Юрієм Шевчуком під назвою "*Ферма «Рай для тварин»*", тоді ж увазі української цільової аудиторії було запропоновано переклад Олександра Дроздовського під

назвою "*Скотоферма*". "*Скотохутір*" Наталки Околітенко, хронологічно останній україномовний переклад повісті, був оприлюднений роком пізніше.

Об'єктом нашого дослідження в цьому підрозділі виступають оригінальні мовностилістичні засоби повісті-антиутопії "*Animal Farm*" та особливості їх відтворення в українському перекладі. Мовностилістичний матеріал, аналізований крізь призму множинності перекладацьких варіацій, дозволить верифікувати або спростувати валідність ретрансляційної гіпотези Антуана Бермана, запропонованої нами в другому розділі в якості методологічного механізму перекладознавчого висвітлення жанрових особливостей антиутопії.

Події в Орвелловому творі відбуваються на фермі під назвою "*The Manor Farm*" (тут і далі послідовно в перекладах І. Шевченка (1947), І. Дибко (1984), О. Дроздовського (1991), Ю. Шевчука (1991) та Н. Околітенко (1992) – хутір «Дідівщина» / Панський хутір / ферма «Садиба» / ферма «Статок» / ферма «Садиба»). Свійські тварини, що проживають на фермі, за закликом старого кнура *Old Major* (*Старий Марк* / *Марков* / *Старий Мер* / *Старий Майор* / *старий Майор*), який знаходиться при смерті і заповідає тваринам близький прихід революції, підіймають повстання на фермі, спрямоване проти жорстокості та свавілля їхнього головного ворога – Людини.

Зоонім *Old Major* в інтерпретації різних перекладачів отримує досить цікаві, хоча й часом несподівані, перекладні еквіваленти. І. Шевченко відтворює кличку тварини як *Старий Марк*, очевидно екстраполюючи персонажну характеристику, приховану за власним ім'ям, у радянське середовище: у тлумаченні алюзивності на лідерів Радянського Союзу, якою наділений зоонім, позиції літературних критиків є досить суперечливими. За твердженнями вітчизняних дослідників, прототипом персонажа Дж. Орвелла *Old Major* можна вважати як Володимира Ульянова (Леніна), обожнюваного вождя СРСР, так і Карла Маркса, ідейного натхненника революції та засновника теорії марксизму. Таким чином, вірогідно, що І. Шевченко

відтворює зоонім *Старий Марк* задля підсилення розуміння читачем алюзивності, закладеної Дж. Орвеллом у смислове ім'я. До подібного прийому вдається й І. Дибко, іменуючи кнура *Марковим*.

Ю. Шевчук, очевидно, намагається розкрити семантику зооніму, спираючись на високе положення Орвеллового персонажа, відтворюючи його у перекладі як *Старий Мер*. Вдаючись до такого прийому, перекладач розкриває характеристику кабана, якого всі поважають як лідера і словам якого свято вірять. Перекладацькі еквіваленти О. Дроздовського і Н. Околітенко засновані на способі транскодування, внаслідок чого семантичне навантаження смислового імені лишається нерозкритим.

Увагу привертають й інші приклади зоонімів, що позначають власні імена персонажів Орвеллової антиутопічної повісті. Кнур *Napoleon* (*Наполеон / Вісарйонов / Наполеон / Наполеон / Наполеон*), прототипом якого є Йосип Джугашвілі (Сталін), наділений Дж. Орвеллом благородним ім'ям епохального політичного діяча, полководця, імператора Франції Наполеона Бонапарта. У відтворенні зооніму більшість перекладачів вдалися до способу транскодування. І. Дибко, у своїй звичній манері, трансформує *Наполеона* у *Вісарйонова*, надто високо піднімаючи завісу над прихованим образом прототипу серйозного та суворого кабана. Віссаріонович – саме так звали по-батькові Генералісимуся Радянського Союзу, радянського політичного діяча грузинського походження Йосипа Сталіна. Так само чинить перекладачка і з інтерпретацією зооніма на позначення персонажів *Snowball* (*Білан / Давидович / Сніжок / Сніжок / Сноубол*), який уособлює Лева Троцького, та *Squealer* (*Квікун / Нікітов / Крикунець / Пищик / Верескун*), який персоніфікує В'ячеслава Молотова. Щоправда, у випадку з кабаном *Squealer*, який був вмілим оратором, І. Дибко називає його *Нікітов*, вочевидь проводячи паралель із Микитою Хрущовим, чиї ораторські виступи часто призводили до курйозів та були джерелом гумористичних крилатих висловів. Стосовно інших перекладів варто зазначити, що кожному з перекладачів вдається

впоратися з розкриттям семантики імен, які є промовистими в заданому контексті. Н. Околітенко, переважно обираючи стратегію очуження для передачі власних імен, цього разу розкриває семантичний смисл імені, обираючи еквівалент *Верескун*.

Не менш цікаві еквіваленти пропонують перекладачі задля відтворення кличок мирних тварин: кози *Muriel* (*Дереза* / *Мурка* / *Мюріел* / *Муріелла* / *Мюріель*) та віслюка *Benjamin* (*Беніямін* / *Молчазніков* / *Бенджамін* / *Бенджамін* / *Бенджамін*). Одомашнений понад міру еквівалент *Дереза*, запропонований І. Чернятинським, відсилає читача до знайомої з дитинства української фольклорної казки *Коза-Дереза*, в такий спосіб лишаючи індивідуальний відбиток на друготворі, внаслідок чого читач не сприймає першотвір як продукт чужої культури. Ю. Шевчук, О. Дроздовський та Н.Околітенко транскодують власне ім'я, І. Дибко ж, у притаманному їй стилі, іменує козу *Муркою*. Волею-неволею читач, незалежно від того, чи було це наміром перекладачки, сприймає власне ім'я як алюзію на агента *Московского уголовного розыска*, який оперував протягом революції та Другої Світової Війни. Тим паче, у фонових знаннях українських реципієнтів *Мурка* асоціюється радше з кличкою кішки, аніж кози. У випадку з перекладом зооніму *Benjamin* перекладачі майже суголосно апелюють до транскодування клички. І. Дибко приймає рішення відтворити смисловий аспект імені, розкриваючи риси характеру тварини. Врівноважений та поміркований осел *Benjamin*, погляди якого не змінюються незалежно від політичної атмосфери на фермі, постає на сторінках інтерпретації Дибко як *Молчазніков*.

Отже, у відтворенні власних назв, представлених зоонімами, вбачаємо підтвердження гіпотези ретрансляцій, адже більш ранні переклади тяжіють до оперування стратегією одомашнення, в той час як хронологічно пізніші інтерпретації більшою мірою послуговуються форенізацією.

Топоніміка повісті-алегорії Дж. Орвелла розкривається також у назвах інших двох ферм, які сусідять із маєтком “*The Manor Farm*”:

*One of them, which was named Foxwood, was a large, neglected, old-fashioned farm, much overgrown by woodland, with all its pastures worn out and its hedges in a disgraceful condition. Its owner, Mr. Pilkington, was an easy-going gentleman farmer who spent most of his time in fishing or hunting according to the season. The other farm, which was called Pinchfield, was smaller and better kept* (Orwell, *Animal Farm*).

Перекладацька майстерність у відтворенні топонімів у різних інтерпретаціях повісті породжує цілий спектр вдало підібраних відповідників в українських перекладах. Варіативність перекладацьких еквівалентів до оригінальної топонімічної одиниці має такий вигляд: ферма *Foxwood* відтворюється як *Лисичий Гай* / *Лисичі* / *Лисячий Гай* / *Лисячий гай* / *Фоксвуд*, ферма *Pinchfield* представлена еквівалентами *Дериполе* / *Куцополе* / *Лужок* / *Вовче поле* / *Пінчфілд*. Лексема *Foxwood* відтворена І. Шевченко, Ю. Шевчуком та О. Дроздовським із застосуванням способу калькування. Перекладачка І. Дибко демонструє застосовану стратегію одомашнення, відтворюючи топонім культурно-маркованим еквівалентом *Лисичі*, створеним за аналогією з назвами населених пунктів, притаманними українській топоніміці. Н. Околітенко зберігає звукову оболонку аналізованої одиниці, застосовуючи спосіб транскрипції.

Значно креативнішими є перекладацькі рішення в тлумаченні назви ферми *Pinchfield*. Узуальний лексичний компонент *pinch* у складі топоніму, який має значення «*щупка, щипати*», за нашим припущенням, став ключовим у прийнятті перекладацького рішення І. Шевченко та І. Дибко, оскільки їх відповідники *Дериполе* та *Куцополе* створюють враження, що поля ферми «вищипані» свійськими тваринами, або ж, як у другому варіанті перекладу, позначають обмежену територію ферми у значенні *малий – куций*. Ю. Шевчук номінує ферму за допомогою іменника в димінутивній формі



*Лужок*, знов-таки акцентуючи увагу на розмірі ферми. Створений О. Дроздовським еквівалент *Вовче поле* вочевидь антонімічно протиставляється фермі *Лисячий гай* на лексичному рівні, водночас наголошуючи на контрасті між великою занедбаною та маленькою доглянутою фермами. Н. Околітенко вже вкотре віддаляє першотвір від читача, форенізуючи топонім та нехтуючи семантичною характеристикою одиниці, тим самим засвідчуючи достовірність гіпотези А. Бермана.

Після того, як фермерська інтелектуально розвинена фауна починає панувати в маєтку без людини, на фермі запроваджуються численні нововведення. Кабан *Наполеон*, який перебирає віжки правління у свої ракотиці, наказує нагороджувати усіх тварин, які певним чином відзначилися за заслуги перед фермою, військовим орденом:

*The animals decided unanimously to create a military decoration, 'Animal Hero, First Class,' which was conferred there and then on Snowball and Boxer. It consisted of a brass medal (they were really some old horse-brasses which had been found in the harness-room), to be worn on Sundays and holidays. There was also 'Animal Hero, Second Class,' which was conferred posthumously on the dead sheep (Orwell, Animal Farm).*

Знову спостерігаємо легко зрозумілу алюзію на СРСР, а саме натяк на нагороду "Герой Радянського Союзу", якою відзначали, дуже часто посмертно, за колективні заслуги та геройські вчинки перед радянською державою. Відтворення реалії супроводжується такими перекладацькими відповідниками: *Герой Тварин Першої Кляси* спостерігаємо у І. Чернятинського [231], *Герой першої кляси* у І. Дибко [230, с. 38], *Тварина-Герой I ступеня* у Ю. Шевчука [229], *Герой Скотоферми Першого ступеня* у О. Дроздовського [228]. У скороченому перекладі Н. Околітенко назва нагороди взагалі зникає. Лексема *кляса*, використана І. Чернятинським та І. Дибко, є доволі-таки застарілою формою т. зв. харківського правопису, яким і донині послуговується українська діаспора у значній частині своїх

видань. Варіант О. Дроздовського, як ми вважаємо, не надто потужно передає задум автора оригінального твору. Найвдаліший варіант перекладу, на нашу думку, пропонує Ю. Шевчук, який, за наміром Дж. Орвелла, наштовхує реципієнта перекладу на асоціації із реалією виключно Радянського Союзу.

За ініціативи кнура Сноубола на фермі створюються різноманітні комітети:

*Snowball also busied himself with organising the other animals into what he called Animal Committees. He was indefatigable at this. He formed the Egg Production Committee for the hens, the Clean Tails League for the cows, the Wild Comrades' Re-education Committee (the object of this was to tame the rats and rabbits), the Whiter Wool Movement for the sheep, and various others, besides instituting classes in reading and writing (Orwell, Animal Farm).*

Організація різноманітних комітетів була характерною особливістю диктаторської політики радянської влади, яка у такий спосіб прагнула контролювати усі сфери суспільної діяльності. Унаслідок перекладацького переосмислення саме такими постають комітети у п'яти інтерпретаціях байки: *комітет виробництва яєць для курок, Ліга Чистого Хвоста – для корів, Комітет Перевиховання диких товаришів, Рух Білішої Вовни для овець* [213] / *Комітет продукції яєць для курей, Лігу чистих хвостів – для корів, Комітет перевиховання для неприсвоєних товаришів, Комітет за білішу вовну для овець* [230, с. 31] / *Комітет по виробництву яєць для курей, Ліга Чистих Хвостів для корів, Комітет приручення диких побратимів, Рух Білішої Вовни для овець* [229] / *«Комвірайй» для курей, «Спілка чистих хвостів» (Спілчисхвіст) для корів, «Комітет перевиховання диких товаришів» (Компервихдикт), «Рух за білу вовну» (Рухбілвов) [228] / Комітет з виробництва яєць, Ліга чистих хвостів для корів, Комітет з вторинної освіти диких товаришів, Рух за білу шерсть серед овець* [232].

Відтворення в перекладі назв комітетів не становить жодних труднощів для перекладачів. Щоправда, питання викликає пропонований Н. Околітенко відповідник *Комітет з вторинної освіти диких товаришів*, який видається нам найменш вдалим порівняно з рештою інтерпретацій. Лексема *Re-education*, відтворена у більшості випадків як *перевиховання* або *приручення*, що є цілком логічним перекладацьким рішенням у такому контексті, зазнає невдалого смислового розвитку у Н. Околітенко, адже навряд чи дикі тварини могли де-небудь отримати первинну освіту. Скоріше за все, вони мали бути одомашнені, приручені, перевиховані, тим паче, дієслово *to tame* у значенні *приручати, дресувати, усмиряти*, наведене у першотворі у дужках, розкриває смисл діяльності комітету. Версія О. Дроздовського ще більше акцентує радянський прототип організацій: перекладач на позначення комітетів наводить у дужках телескопічні слова на кшталт тих, які зазнали небувалого поширення у радянський період. Так само перекладач вчиняє і з назвою іншого комітету:

*A special committee of pigs had been at work upon them for the past three weeks* (Orwell, *Animal Farm*).

*Так чи інакше, але весь проект було розроблено до найменших деталей: як виявилось, останні три тижні над ним день і ніч працював Спецвинком* (Дроздовський, Скотоферма).

Особливої уваги заслуговує відтворення назви курсів *instituting classes in reading and writing* [235], започаткованих для навчання тварин читанню та письму, які у перекладацькому переосмисленні І. Чернятинського стають *курсами ліквідації неписьменности* [231], а у О. Дроздовського відтворені як *курси ліквідації неписьменности, інакше – Лікнепи* [228]. Перекладачі відсилають українського читача у далекі 1920-1930 роки, коли на теренах України проходила запроваджена більшовицькою партією кампанія з ліквідації неписьменності, спрямована на подолання неграмотності серед широких верств населення. Решта перекладачів пропонують культурно

нейтральні відповідники: уроки читання й писання [229] / кляси, де навчались читати й писати [230, с. 31] / курси читання й письма [232]. З прикладів очевидно, що гіпотеза А. Бермана вже вкотре реалізується в рамках аналізованого твору Дж. Орвелла.

На основі укладеної нами в другому розділі асоціативної мапи жанру антиутопії, ми дійшли висновку, що важливим елементом створення антиутопічної картини світу є вірші та пісні, які зазвичай функціонують у художньому тексті як урочисті гімни та хвалебні оди з метою прославлення пануючого режиму або ідейних лідерів. У повісті-антиутопії "*Animal Farm*" Дж. Орвелла також простежується тенденція до використання віршованих форм, конкретно вона реалізується в пісні "*Beasts of England*", яка прогнозує настання світлих часів для усіх тварин:

<i>Beasts of England, beasts of Ireland,</i>	<i>Shall be ours upon that day.</i>
<i>Beasts of every land and clime,</i>	<i>Bright will shine the fields of</i>
<i>Hearken to my joyful tidings</i>	<i>England,</i>
<i>Of the golden future time.</i>	<i>Purer shall its waters be,</i>
<i>Soon or late the day is coming,</i>	<i>Sweeter yet shall blow its breezes</i>
<i>Tyrant Man shall be o'erthrown,</i>	<i>On the day that sets us free.</i>
<i>And the fruitful fields of England</i>	<i>For that day we all must labour,</i>
<i>Shall be trod by beasts alone.</i>	<i>Though we die before it break;</i>
<i>Rings shall vanish from our noses,</i>	<i>Cows and horses, geese and turkeys,</i>
<i>And the harness from our back,</i>	<i>All must toil for freedom's sake.</i>
<i>Bit and spur shall rust forever,</i>	<i>Beasts of England, beasts of Ireland,</i>
<i>Cruel whips no more shall crack.</i>	<i>Beasts of every land and clime,</i>
<i>Riches more than mind can picture,</i>	<i>Hearken well and spread my tidings</i>
<i>Wheat and barley, oats and hay,</i>	<i>Of the golden future time.</i>
<i>Clover, beans, and mangel-wurzels</i>	

Усім перекладачам байки вдається зберегти зовнішню форму вірша, проте його змістове вираження, з нашої позиції, видається досить

дискусивним. Передусім, адресати гімну *Beasts of England, beasts of Ireland* у перекладах зазнають численних трансформацій зі стилістичної точки зору: І. Чернятинський адресує зміст віршованого послання *звірям Англії, звірям Валлії*, незрозумілим чином географічно зміщуючи події з Ірландії до Уельсу; Ю. Шевчук та О. Дроздовський надають зверненням *худобо* та *бидло* колоритного українського культурного маркування. У варіаціях І. Чернятинського, І. Дибко та Ю. Шевчука спостерігаємо українську реалію *острог*, яка в контексті оригінального віршованого твору мала б позначати загрозу для тварин, проте взагалі відсутня, а у загальному культурно-специфічному значенні використовується на позначення частоколу як оборонного укріплення за часів Київської Русі. Ю. Шевчук серед перелічених зернових культур, якими ласують тварини (*пшениця, жито, кукурудза*), чомусь уводить *ананас*, що видається нам досить дивним перекладацьким рішенням, адже ця культура взагалі не є специфічною для українського землеробства, і тим паче не була такою в повоєнні роки. В такий спосіб перекладач прагнув зберегти систему римування, проте такий підхід вважаємо цілком невиправданим. Знову-таки підтверджується гіпотеза про те, що одомашнювальна тенденція превалює у перших перекладах байки, пізніші ж переклади були здійснені під гаслом форенізації.

Кнури з ферми розробили струнку цілісну систему, в основу якої поклали принципи вчення Старого Майора, і дали їй назву *Animalism*. І. Чернятинський, І. Дибко та Ю. Шевчук відтворюють назву системи політичних поглядів як *тварині(у)зм*, а от О. Дроздовський та Н. Околітенко йдуть іншим шляхом, пропонуючи переклади *скотинізм* та *аніمالізм* відповідно. Стилiстично модифіковане *скотинізм* О. Дроздовського яскраво контрастує із транскодованим еквівалентом Н. Околітенко, який, проте, має свої переваги. *Аніمالізм* у загальному розумінні як тенденція в образотворчому мистецтві, спрямований на зображення тваринного світу крізь призму людського світовідчуття. Певним чином таке рішення

перекладачки можна сприйняти як натяк на те, що художнє зображення тварин відбувається через осмислення людських якостей та характеристик, які зрештою проєктуються на цих тварин. Проте, у такому потрактуванні перекладач має покластися виключно на фонові знання та логічне мислення читача, у чому достеменно не може бути впевнений перекладач з огляду на різновікові категорії читацької аудиторії, якій адресовано друготвір.

За ініціативи кабанів ферма проголошується республікою:

*In April, Animal Farm was proclaimed a Republic, and it became necessary to elect a President* (Orwell, Animal Farm).

Тварини звертаються один до одного виключно *Comrade* (товаришу), що було типовою формою звернення у радянський період. Так, для досвідченого читача вже більше не є загадкою настільки яскраво продемонстрована Дж. Орвеллом алюзія.

У повісті "*Animal Farm*" спостерігаємо систематичне функціонування квазіфразеологічних одиниць, які у попередньому розділі були визнані нами одними із ЖСД антиутопії. Вони представлені переважно у вигляді сентенцій та гасел, раз-у-раз повторюваних тваринами:

*After much thought Snowball declared that the Seven Commandments could in effect be reduced to a single maxim, namely: "Four legs good, two legs bad"* (Orwell, Animal Farm).

*Boxer and Clover always carried between them a green banner marked with the hoof and the horn and the caption, "Long live Comrade Napoleon!"* (Orwell, Animal Farm)

*Napoleon ended his speech with a reminder of Boxer's two favourite maxims, "I will work harder" and "Comrade Napoleon is always right" – maxims, he said, which every animal would do well to adopt as his own* (Orwell, Animal Farm).

Зазначені сентенції набувають узуальності власне у контексті байки, частотність повторення та трактування їх самим Орвеллом як *максим* дозволяє нам віднести їх до категорії квазіфразеологічних одиниць,

використання яких є характерним для Орвеллового індивідуального стилю, що вже було доведено на прикладі роману "1984". Відтворення таких одиниць не складає жодних труднощів для перекладачів, які обирають єдине перекладацьке рішення, досягаючи еквівалентності шляхом оказіональних модифікацій узуальних висловів:

*Після тривалих роздумів Сніжок оголосив, що Сім Заповідей можна, власне, звести до одного гасла, а саме: "Чотири ноги добре, а дві – погано". (Шевчук, Ферма "Рай для тварин")*

*Гнідко з Конюшиною завжди несли зелений транспарент з копитом, рогом і надписом: "Хай живе Товариш Наполеон!" (Чернятинський, Колгосп тварин).*

*Я хочу закінчити цей свій виступ, товариші, цитатами із висловлювань покійного товариша Боксера, з якими він не розлучався все життя: «Я працюватиму ще краще», любив повторювати товариш Боксер. А ще він завжди говорив: «Товариш Наполеон завжди правий». Думаю, я не помилюсь, коли висловлю припущення, що ці світлі думки покійного товариша стануть у нас крилатими фразами, які завжди будуть у всіх на устах (Дроздовський, Скотоферма).*

У площині Орвеллової байки функціонують також (квазі)реалії, які представлені у вигляді газет:

*When Mr. Jones got back he immediately went to sleep on the drawing-room sofa with the News of the World over his face, so that when evening came, the animals were still unfed (Orwell, Animal Farm).*

І. Чернятинський та Ю. Шевчук калькують назву газети, унаслідок чого з'являється еквівалент "Новини світу". У цьому контексті до форенізації вже вдається О. Дроздовський, з незрозумілої причини використовуючи американську реалію:

*Що ж до самого пана Джоунса, то він одразу ж завалився спати, ледве переступивши поріг домівки і дочвалавши до кушетки у вітальні, де й упав,*

ледь встигнувши прикрити обличчя від мух учорашнім номером газети «Дейлі ньюс»; тож коли настав вечір, бідолашна худоба залишалась усе ще негодованою та навіть непоєною (Дроздовський, Скотоферма).

Щодо перекладів І. Дибко та Н. Околітенко, назва газети в обох інтерпретаціях не відтворюється взагалі:

Удома містер Джонс негайно вклався спати на лежку, накривши обличчя газетою, а це означало, що мешканці ферми мусли голодувати до самого вечора (Околітенко, Скотухутір).

Коли ж Романов повернувся з Волгограду ввечері, у похмільї поклався на ліжничок, прикривши газетою лице, заснув. Таким чином, знову і марини були без належного харчу (Дибко, Хутір тварин).

Розглянемо іще один приклад:

*It did not seem strange to learn that the pigs had bought themselves a wireless set, were arranging to install a telephone, and had taken out subscriptions to John Bull, TitBits, and the Daily Mirror (Orwell, Animal Farm).*

Не здавалося чудним дізнатись, що свині купили собі радіоприймач, думали провести телефон та передплачували «Джона Булля», «Усього Потрохи» та «Зеркало Дня» (Чернятинський, Колгосп тварин).

Не звертали тварини уваги й на те, що свині передплатили собі щоденник «Денне дзеркало», як і не добачали, що Вісарйонов, ідучи майданом, покурював люльку, або що всі свині були тепер повбирані в одяг Романова (Дибко, Хутір тварин).

Не дивно й те, що свині придбали собі радіоприймач і вже домовлялися про телефон; та передплатили журнали «Джон Буль», «Лагоминка» та газету «Дейлі Міррор» (Шевчук, Ферма "Рай для тварин").

І вже нікого не здивувало й повідомлення про те, що свині придбали собі радіоприймач, провели телефон і підписалися на газети «Джон Буль», «Тит-бит» та «Дейлі Міррор» (Дроздовський, Скотоферма).



Не здивувало й те, що вони купили для себе радіоприймачі, провели телефон і підписалися на масову пресу (Околітенко, Скотухутір).

Як можемо пересвідчитися, більшість перекладачів відтворюють назви газет *John Bull* та *the Daily Mirror* шляхом транскрипції та транслітерації, І. Дибко опускає переклад газети *John Bull*, відтворюючи лише назву *the Daily Mirror* як «Денне дзеркало» із застосуванням кальки. Н. Околітенко нехтує такими яскравими одиницями і взагалі опускає їх, використовуючи гіперонім *масова преса*. Газета *TitBits* (англ. *titbit* – ласий шматочок; пікантна, сенсаційна новина), яку разом із *John Bull* Ю. Шевчук іменує журналами, відтворена цікавими еквівалентами «Усього Потрохи», «Лагоминка» та «Тит-бит». О. Дроздовський обмежується використанням транскодування назви, а от І. Чернятинський та Ю. Шевчук певно намагаються розкрити семантику назви, що більшою мірою вдається перекладачам, адже «лагоминка» означає «ласощі, смаколики», а під назвою «Усього Потрохи» І. Чернятинський очевидно мав на увазі останні сенсаційні новини із різних сфер діяльності. На матеріалі аналізованих квазіреалій вкотре доходимо висновку, що гіпотеза множинності перекладів має достатні підстави для існування.

Певним чином можна констатувати, що всі перекладачі подекуди вдаються до стратегії одомашнення, і це стосується повісті-антиутопії в цілому. Кожна інтерпретація містить характерну для української мови стилістично забарвлену лексику, яка дозволяє читачу почуватися "у своїй тарілці". Про це свідчать застосовувані перекладачами стилістично та культурно марковані словосполучення на кшталт "*lurched*" ("плентався"), "*there was a sturring and a fluttering*" ("зчинився рейвах"), "*every mouthful of food was an acute positive pleasure*" ("ремигаючи"), "*kicked of his boots at the back door*" ("Хвицнувши раз-другий, він скинув черевики біля заднього входу"), "*drew himself a last glass of beer from the barrel*" ("хильнув останню склянку пива з бочки"), "*to prance about*" ("піндючитися"), "*cart-load*" ("бідка") тощо.

Перекладачка Ірина Дибко взагалі дає персонажам байки ймення власного виробництва, як-от *Романов, Марков, Джесов, Белов, Пінков, Конєва, Молчазніков* тощо, розкриваючи смисл імен, які Орвелл хотів навпаки завуалювати, приховати. Тим не менше, така інтерпретація має право на існування і формує неосяжний простір для перекладознавчого аналізу.

Аналіз Орвеллової новели в площині ретрансляційної гіпотези дозволяє нам зробити певні висновки. Перший переклад повісті у виконанні Ігоря Шевченка (Івана Чернятинського), датований післявоєнним 1947 роком, був здійснений під перекладацьким гаслом тотальної натуралізації, відтак в україномовному тлумаченні Орвеллова тваринна ферма перетворюється на колгосп із худобою, через що спостерігається суттєве макрообразне зрушення. Остання у хронологічному значенні інтерпретація байки Наталки Околітенко (1992) є форенізуючою понад міру, внаслідок чого зникає оригінальна стилістика Дж. Орвелла. У цьому сенсі визнаємо взірцевою концепцію стратегії "золотої середини", яка "відкриває перед перекладачем широкі можливості для прояву своєї власної креативності, особливість якої полягає в тому, аби майстерно зберегти мовностилістичний устрій оригіналу, не скомпрометувавши при цьому здатність реципієнта до його адекватної інтерпретації" [111, с. 106].

Таким чином, глобальне осмислення п'яти перекладних варіацій байки-алегорії свідчить на користь валідності гіпотези А. Бермана. Результати проведеного дослідження демонструють, що у перших перекладах повісті-антиутопії "*Animal Farm*" Джорджа Орвелла домінантним є застосування стратегії одомашнення. Можливо, це зумовлено тим, що вони були здійснені за кордоном, де взагалі поширений доволі специфічний варіант української мови. Наявність низки перекладів одного твору є надзвичайно цінним явищем для дослідника, оскільки дає можливість порівняти їх рішення та стратегії, а сам переклад перетворює на своєрідне творче змагання. У випадку з аналізованим твором ми маємо враховувати, що деякі переклади

здійснювалися у діаспорі, для якої взагалі притаманна певна мовна архаїка та надмірна доместикація. Інші переклади писалися так би мовити «на зорі» української незалежності, коли викривання усього радянського було актуальним літературним трендом. Крім того, застосування доместикації зумовлюється стилістикою самої байки, її гротескністю, яку перекладачі хотіли таким чином ще більше підкреслити та посилити, що також цілком вписується у традицію сучасного українського перекладу.

### Висновки до Розділу 3

У результаті проведеного дослідження жанрово-стилістичної специфіки романів-атиутопій *"Мы"* Є. Замятіна в перекладах англійською та українською мовами, а також *"Brave New World"* О. Гакслі та *"1984"* Дж. Орвелла і їх перекладів українською мовою було встановлено, що ЖСД антиутопії слугують лексичні засоби, серед яких акцентуємо увагу на функціонуванні (квазі)реалій, (квазі)фразеологізмів та (квазі)онімів, та стилістичні засоби й прийоми, серед яких алюзія, алегорія, метафора, численні стилістичні повтори. Сукупно ці засоби формують фантастичну художню картину світу жанру антиутопії та забезпечують цілісність та глибинність сприйняття художніх творів жанру в оригіналі та перекладі.

З метою упорядкування виокремлених у площині романів (квазі)реалій, нами була запропонована умовна категоризація цих одиниць. Так, нами було виокремлено 225 (квазі)реалій на позначення досягнень природничих, гуманітарних, прикладних наук; технічних пристроїв; транспортних засобів; страв та напоїв; артефактів (продуктів матеріальної культури); продуктів засобів масової інформації; одягу. У ході дослідження (квазі)реальних одиниць було визначено, що їх відтворення забезпечується шляхом застосування способів калькування (58%) та транскодування (транскрипції і транслітерації – 33%), оказіональної модифікації або реномінації узуальних

лексем (9%), а також використання трансформацій пермутації та заміни частин мови. Використання (квазі)реалій автором оригінального твору та відтворення їх перекладачем гарантують створення особливої фантастичної художньої картини світу, яка підсилює естетичний вплив на цільову аудиторію шляхом залучення фантастичних об'єктів потенційно можливого антиутопічного світу.

Важливою ЖСД у площині аналізованих романів слугують (квазі)фразеологізми, кількість яких складає 168 одиниць. З огляду на їх функціональні характеристики в оригінальних художніх творах, виокремлюємо три категорії таких одиниць: власне фразеологізми, які відзначаються узуальністю і функціонують у складі мови оригінального художнього твору; okazіональні модифікації оригінальних узуальних фразеологічних одиниць, характеризовані незначними структурними та/або семантичними видозмінами; власне квазіфразеологізми, тобто одиниці, які реалізують свій потенціал у процесі квазіфразеологізації. Іншомовна репрезентація (квазі)фразеологізмів відбувається наступним чином: відтворення узуального фразеологізму мови оригіналу узуальним фразеологізмом мови перекладу (40%); відтворення okazіонально модифікованого узуального фразеологізму мови оригіналу okazіонально модифікованим узуальним фразеологізмом мови перекладу (35%); відтворення контекстуально фразеологізованої одиниці мови оригіналу контекстуальною фразеологізованою одиницею мови перекладу (15%); відтворення вільного сполучення узуальних лексем мови оригіналу узуальним фразеологізмом мови перекладу (6%); нехтування оригінальною (квазі)фразеологічною одиницею у перекладі (4%). (Квазі)фразеологічні одиниці слугують особливим засобом збагачення стилістики оригінального твору, надаючи фантастичному образу антиутопічного світу глибинності та достовірності, що має належним чином бути відтвореним у перекладі.

ЖСД, реалізована у вигляді (квазі)онімів, представлена корпусом антропонімів, міфонімів, топонімів, ергонімів, хрононімів та геортонімів, загальна кількість яких складає 439 одиниць. Незалежно від приналежності до конкретної категорії, іншомовна інтерпретація (квазі)онімів відбувається за рахунок використання способів калькування (51%) і транскодування (49%), а також трансформацій модуляції та контекстуальної заміни.

У відтворенні ЖСД на всіх рівнях перекладачі вдаються до помірного застосування перекладацьких стратегій очуження та одомашнення, керуючись у своєму виборі низкою мовних та позамовних чинників та враховуючи контекстуальне оточення лексико-стилістичних засобів, які функціонують в аналізованих романах. Такий перекладацький підхід забезпечує рівноцінний естетичний та прагматичний вплив на цільову аудиторію. Деякі випадки іншомовної інтерпретації ЖСД супроводжуються апелюванням до перекладацької дисперсії, яку ми розглядаємо у площині антиутопії як негативне явище, оскільки створена перекладачами множинність відповідників до однієї і тієї ж лексичної одиниці викликає розсіювання уваги читача і часом викликає незрозуміння з боку цільової аудиторії стосовно позначуваних об'єктів та явищ.

У процесі дослідження жанрово-стилістичної специфіки повісті-антиутопії *"Animal Farm"* Дж. Орвелла на основі п'яти україномовних перекладних варіацій художнього твору нами була залучена ретрансляційна гіпотеза Антуана Бермана, яка розглядає мотиви обрання перекладачами певної перекладацької стратегії. Результат аналізу множинних перекладів твору Дж. Орвелла дозволяє із впевненістю стверджувати, що гіпотеза ретрансляцій характеризується високим ступенем валідності, оскільки переклади повісті-антиутопії, здійснені невдовзі після публікації оригінального твору, відзначаються превалюванням стратегії доместикації, натомість стратегія очуження актуалізується у процесі хронологічного віддалення перекладу від першотвору. Надмірна доместикація, так само як і

понад міру використовувана форенізація, найчастіше спотворюють авторський задум, занадто наближуючи текст чужої культури до цільової, або навпаки, віддаляючи автохтонний текст від культури-приймача, чим значно ускладнюється його сприйняття читачем.

Основні положення третього розділу знайшли відображення у публікаціях [15; 205; 208; 210].

## ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Проведене дослідження присвячено визначенню жанрово-стилістичних та культурологічних особливостей перекладу романів-антиутопій українською мовою. Жанр антиутопії завдячує існуванню своєму літературному антагоністу – утопії, на основі якої викристалізувалася ідейна, сюжетно-композиційна та жанрово-стилістична специфіка роману-антиутопії. Антиутопія, жанрові характеристики якої були чітко окреслені та систематизовані російським письменником Є. Замятіним у його романі "Мы", акумулювала окремі риси постмодерністичних жанрів, які утворилися в другій половині ХХ століття, а саме фантастики та фентезі, внаслідок чого утворилося унікальне синтетичне утворення, жанрово-стилістична специфіка якого в оригінальних та перекладних текстах привертає стабільну академічну увагу літературознавців, мовознавців та перекладознавців.

У процесі дослідження було встановлено, що підмурок жанру вибудовується за рахунок функціонування в художніх текстах антиутопічного спрямування стійких інваріантних ознак, які формують ядро жанру, а саме жанрово-стилістичних домінант (ЖСД). ЖСД антиутопії покликані на об'єктивацію реалізованої в романному просторі фантастичної художньої картини світу (ФХКС) як репрезентанта квазіреальної дійсності.

ФХКС романів-антиутопій є складовою мовної картини світу, яка, послуговуючись широким спектром мовно-мовленнєвих формацій, забезпечує глибинність та цілісність образу фантастичного світу та глобальність його рецепції читацькою аудиторією в оригіналі та в перекладі. Таким чином, першочерговим завданням перекладача є виокремлення ЖСД антиутопії в автохтонному художньому тексті та їх адекватне відтворення на смисловому (відтворення авторського задуму) та комунікативно-функціональному (застосування способів, прийомів, трансформацій та стратегій) рівнях засобами цільової мови.

Дисертаційне дослідження проведено на основі методологічно виважених гуманітарних принципів міждисциплінарності, поліпарадигмальності та антропоцентризму. Міждисциплінарність як магістральний напрямок розвитку сучасної науки про переклад сприяла залученню до аналізу лінгвістичних, літературознавчих та власне перекладознавчих методологічних апаратів, що забезпечили досягнення комплексності та логічної упорядкованості проведеного дослідження. Антропоцентризм визначив передумови для осмислення постаті перекладача як творця вторинного самостійного тексту та агента креативної дії. Поліпарадигмальний принцип зумовлений апелюванням до художньо-естетичного, системно-структурного та культурологічного підходів, які превалюють у сучасній перекладознавчій парадигмі.

Культурологічне переосмислення лінгвістичної моделі перекладу призвело до радикальних змін у перекладознавчому просторі. Передусім культурологічний поворот наголосив на впливі різного виду чинників на процес перекладу, ключовим серед яких стосовно перекладу антиутопій визнаємо ідеологічні чинники, актуалізовані в перекладі постколоніального періоду. Ідеологічний аспект неминуче реалізується в процесі створення художнього твору (особливо жанру антиутопії) та його іншомовної інтерпретації, в межах яких авторська та перекладацька творчість опосередковуються через зовнішню або внутрішню (само-) цензуру як вияв ідеологічного впливу.

Дослідження історії перекладів романів-антиутопій та ідеологічного впливу на створення художнього твору та його переклад дозволило визначити, що зовнішній ідеологічний вплив проявляється у вигляді утисків соціально-політичного та мовно-культурного характеру. Автори оригінальних антиутопічних романів підіймають заборонену тематику, пов'язану з розкриттям справжнього обличчя "демократичних" режимів, під якими маскується політичний деспотизм та тиранія, що змушує перекладачів



йти на ризик у прагненні долучити національні цільові аудиторії до шедеврального жанрового здобутку світової літератури. Державні органи контролю над публікацією літератури не можуть дозволити популяризацію таких авторських та перекладацьких прагнень, накладаючи заборони на видання художніх творів антиутопічного спрямування та переслідуючи самих їх творців, що було особливо актуальним на теренах Радянського Союзу. Внутрішній прояв ідеологічних чинників зумовлений інстинктивними побоюваннями авторів та перекладачів зробити щось не так, що суперечитиме панівній ідеології та піддасть їх ризику, жорсткій критиці або наразить на небезпеку відносно творчості або навіть життєдіяльності.

Проведене дослідження дозволяє зробити висновок, що в сучасному постколоніальному світі митці оригінального та перекладного слова почуваються значно вільніше, адже вони більше не є так суворо переслідуваними " привидами радянського минулого ". Щоправда, така ідеологічна спадщина часом несвідомо спливає в автентичній та перекладній творчості, оскільки надто довго домінувала в літературно-перекладацькому просторі, внаслідок чого ідеологічні мотиви вибору певної сюжетної лінії чи то перекладацької стратегії враховуються, так би мовити, за звичкою.

Парадоксально, що ідеологія перекладу як культурологічний принцип зумовила підвищений перекладознавчий інтерес до жанру антиутопії, адже після послаблення ідеологічної регламентованості в постколоніальному просторі почали з'являтися численні інтерпретації зразків жанру. Таке явище закономірно обґрунтовує запропоновану нами в якості перекладознавчого інструменту перекладну множинність, апелювання до якої дозволяє прослідкувати жанрово-стилістичну своєрідність антиутопії у вторинних текстах. Актуальна в цьому контексті ретрансляційна гіпотеза, запропонована Антуаном Берманом, стверджує, що багатозначність можливих інтерпретацій художнього твору допускає існування в межах однієї лінгвокультури множинності перекладів, причому більш ранні

переклади відзначаються тяжінням до використання стратегії одомашнення, на противагу молодшим перекладам, які послуговуються переважно форенізацією. Дослідження байки-алегорії "Animal Farm" Дж. Орвелла, перекладна множинність якої представлена п'ятьма українськими перекладами, хронологічний проміжок між якими складає 45 років, надало нам унікальну можливість пересвідчитися у валідності гіпотези ретрансляцій, що слугує вагомою підставою вважати її теоретично та практично обґрунтованою перекладознавчою моделлю.

Вперше залучений до перекладознавчого аналізу антиутопічного жанру психологічний інструмент асоціативного мапування (майндмепінг, інтелектуальне мапування, ментальне мапування) дозволив нам виокремити та всеосяжно проаналізувати жанрово-стилістичну специфіку антиутопії. Укладена асоціативна мапа жанру дозволяє констатувати, що найвищий рівень рекурентності демонструють одиниці лексичного рівня, представлені у вигляді (квазі)реалій, (квазі)онімів та (квазі)фразеологізмів, загальний корпус яких на основі аналізованого матеріалу склав 832 оригінальні одиниці та відповідну кількість перекладних еквівалентів.

У просторі романів "Мы" Є. Замятіна, "Brave New World" О. Гакслі та "1984" Дж. Орвелла, аналізованих у дисертаційному дослідженні, функціонує корпус (квазі)реалій, який налічує 225 одиниць, умовно розподілених за категоріями відповідно до їх функціонально-семантичного навантаження. У ході дослідження було встановлено, що (квазі)реалії, незалежно від позначуваного об'єкту, реалізуються в перекладі у вигляді okazionalizmu або реномінації узуальної лексеми, залежно від оригінального способу творення вихідної одиниці. У 58% випадків іншомовна інтерпретація (квазі)реалій супроводжується використанням калькування, 33% (квазі)реальних одиниць відтворено за допомогою транскодування (транскрипції / транслітерації). У 9% вживання контекстуальної заміни та зміни частин мови призводять до створення у перекладному тексті (квазі)реальних одиниць okazionalizmu.

характеру. Частотністю характеризується апелювання перекладачів до прийому перекладної дисперсії, внаслідок чого з'являються контекстуально синонімічні відповідники до певної лексичної одиниці, що значною мірою ускладнює читацьку рецепцію.

Емпіричний корпус виокремлених у дослідженні (квазі)онімів складають 439 лексичних одиниць, представлених антропонімами, міфонімами, топонімами, ергонімами, хремотонімами та геортонімами. Перекладацька інтерпретація (квазі)ономастикону реалізується більшою мірою за допомогою способів калькування (51%) і транскодування (49%), застосування яких супроводжується використанням перекладацьких трансформацій модуляції, пермутації, вилучення, контекстуальної заміни, а також врівноваженого використання стратегій доместикації та форенізації. Засобом експресивного підсилення слугує графічний прийом капіталізації та оказіональні модифікації лексичних одиниць, які забезпечують цілісність образу майбутнього світу.

У (квазі)фразеологічному просторі досліджуваних романів-антиутопій виокремлюємо 168 (квазі)фразеологічних одиниць залежно від трьох способів їх формування. Перш за все, це узуальні фразеологізми вихідної лінгвокультури, переклад яких забезпечується шляхом уведення паралельного узуального фразеологізму цільової мови або ж його перекладацькою оказіональною модифікацією. По-друге, це індивідуально-авторські модифікації наявних в оригінальній лінгвокультурі усталених висловів, приказок, ідіом та фразеологізмів, оказіональність яких засвідчує семантичний та контекстуальний аналіз одиниць. Відтворення такого типу (квазі)фразеологізмів в українському перекладі гарантує забезпечені перекладачем відповідні модифікації узуальних фразеологічних одиниць цільової мови. Третій спосіб творення (квазі)фразеологізмів передбачає проходження узуальними або оказіональними конститuentами певного вислову процесу квазіфразеологізації, внаслідок чого цей вислів набуває

статусу квазіфразеологічного виключно у межах заданого художнього твору. Відтворення таких одиниць в українському перекладі відбувається у 40% випадків шляхом взаємозаміни узуальних фразеологізмів оригіналу та перекладу; 35% випадків перекладу складає відтворення оригінального okazіонально модифікованого узуального фразеологізму аналогічним чином в українському перекладі; використання калькування, описового перекладу та перекладацьких аналогів задля реалізації потенціалу квазіфразеологізованих одиниць у цільовому тексті охоплює 15%; у 6% випадків відбувається використання сполучень вільних лексем задля відтворення оригінального фразеологізму; нехтування оригінальною (квазі)фразеологічною одиницею при перекладі спостерігаємо у 4% випадків.

Серед застосованих авторами оригінальних текстів художньо-стилістичних прийомів спостерігаємо алюзію (яка є наскрізною характеристикою антиутопічних творів), алегорію (прийом маскувння реальних осіб та явищ під художніми образами), метафору та метонімію (провідні прийоми у забезпеченні експресивно-підсиленого цілісного образу персонажної характеристики), стилістичні повтори.

В цілому, попри неминучі втрати, пов'язані з дією як об'єктивних (мовних), так і суб'єктивних (ситуативно-особистісних) чинників, проведене дослідження підтвердило високий загальний рівень відтворюваності жанрово-стилістичних домінант вихідних антиутопічних творів в українських перекладах, що, у свою чергу, свідчить про повноту відбиття фантастичної художньої картини світу, засобами формування якої вони виступають.

Так само, апелювання різних перекладачів, які працювали у різні часові проміжки як в Україні, так і за кордоном (діаспора), до одних і тих самих стратегій, способів та трансформацій перекладу в приблизно однакових пропорціях є, на наш погляд, свідченням того, який потужний вплив мають

жанрові параметри першотвору на мовностилістичне оформлення друготвору.

Перспективу подальших досліджень вбачаємо у:

- проведенні порівняльного аналізу жанрово-стилістичної специфіки антиутопії в оригіналі та перекладі іншими мовами;
- виокремленні жанрово-стилістичних та перекладацьких домінант інших різновидів жанру-антиутопії;
- визначенні впливу культурологічних чинників на переклад художніх творів суміжних з антиутопією жанрів.

## СПИСОК НАУКОВИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрук І. В. Роль теорії можливих світів у сучасній лінгвістиці // Проблеми семантики слова, речення та тексту : зб. наук. праць.– К. : Вид-во Київськ. держ. лінгв. ун-ту, 2012. Вип. 28. С. 21-26.
2. Алистанова Ф. Ф. Эргонимы современного русского языка как микросистема : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. Махачкала, 2011. 178 с.
3. Андрієнко Т. П. Інформаційні характеристики тексту як фактор реалізації стратегії перекладу // Мовні і концептуальні картини світу. 2014. Вип. 48. С. 25–36.
4. Бабушкин А. П. Возможные миры в семантическом пространстве языка. Воронеж, 2001. 86 с.
5. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Худож. лит., 1975. С. 447–483.
6. Безуглая Л. Р. Процесс перевода как речемыслительная деятельность // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер. : Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов. Х., 2017. Вип. 85. С. 11–20.
7. Білоус Ю. В. Структурно-семантичні особливості соматичних фразеологізмів у німецькій мові : дис. ... канд. філол. наук. : спец. 10.02.04. Одеса, 2018. 238 с.
8. Бондаренко Є. В. Мова й ідеологія: інформаційний вплив на картину світу // Мовні та концептуальні картини світу. 2016. Вип. 55. С. 65–71.
9. Бурковська Л. Д. Проблеми перекладу стилістичного прийому алюзії // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. Філологічні науки. 2008. № 39. С. 187–190.
10. Бьюзен Т. Супермышление. 2-е изд. Минск : Попурри, 2003. 320 с.

11. Вільховченко Н. П. Функціональні параметри квазіспеціальної лексики в тексті наукової фантастики // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія «Філологічна» (Вип.52). 2015. С. 55–56.
12. Власова Т. І. Перекладацький аналіз спеціального тексту: навчальний посібник. Дніпропетровськ, 2014. 160 с.
13. Влахов С. Непереводимое в переводе. М. : Международные отношения, 1980. 342 с.
14. Вотінова Д. О. Застосування перекладацьких стратегій при відтворенні картини світу роману-антиутопії // Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу : всеукр. нак. конф. пам'яті доктора філол. наук, професора Д.І. Квеселевича, 13 травня 2016 р. : тези доп. Житомир : ЖДУ, 2016. С. 16–19.
15. Вотінова Д. О. Специфіка україномовного відтворення (квазі)фразеологічних одиниць у площині романів-антиутопій: функціональний аспект // Збірник наукових праць "Південний архів". Сер. : Філологічні науки. 2018. Вип. 74. С. 189–192.
16. Вотінова Д. О. Стратегії доместикації та форенізації в українських перекладах повісті-антиутопії "Animal Farm" Дж. Орвелла // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Сер. : Філологічна. 2016. Вип. 63. С. 36–38.
17. Вотінова Д. О. Фантастичні елементи у картині світу роману-антиутопії "Прекрасний новий світ" О. Гакслі та особливості їх перекладу українською // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2016. Вип. 23. С. 83–85.
18. Геворкян Э. Чем вымощена дорога в рай? // Антиутопии XX века: Евгений Замятин, Олдос Хаксли, Джордж Оруэлл. М. : Кн. палата, 1989. С. 5–12.

19. Глодзь Г. Образ «чужого» в антиутопіях // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Культурологія». 2014. (15 (2)). С. 331–333.
20. Гнедовский М. Философская мастерская Олдоса Хаксли // Путь. 1995. №8. С. 234-239.
21. Гордєєва А. Й. Інтелектуальні карти як засіб формування іншомовної комунікативної компетентності майбутніх філологів // Іноземні мови. 2012. № 4. С. 51–58.
22. Григоровская А. В. Пространственно-временная и мотивная структура в антиутопии 2000-х годов ("ЖД" Д. Быкова и "Метро 2033" Д. Глуховского : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01. Тюмень, 2012. 24 с.
23. Гриценко М. Б. Использование эвфемизмов как средства трансформации смысла в новоязе и трудности их перевода. Режим доступа: [https://www.pglu.ru/upload/iblock/950/uch\\_2014\\_v\\_03.pdf](https://www.pglu.ru/upload/iblock/950/uch_2014_v_03.pdf)
24. Давиденко Г. Й. Історія новітньої зарубіжної літератури : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. К. : Центр учб. л-ри, 2008. 272 с.
25. Дашко Е. Л. Жанр антиутопии в английской литературе первой половины XX века: рекомендации по изучению темы в ВУЗе // Культура народов Причерноморья. 2004. № 56, Т. 2. С. 43–47.
26. Докаш В. Загальнохристиянські аспекти есхатології: наукова інтерпретація // Філософські обрії. Науково-теоретичний часопис Інституту філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України та Полтавського державного педагогічного університету ім. В.Г. Короленка. Випуск 14. Полтава, 2005. С. 143–160.
27. Долгина Е. С. Проблема дефиниций «утопия» и «научная фантастика» в историческом дискурсе // Мир науки, культуры, образования. – Научный журнал. 2012. № 6 (37). С. 32–33.



28. Донец П. Н. Трансгуманистическое искусство // Культура народов Причерноморья. 2011. № 211. С. 127–132.
29. Доній В. С. Постколоніальні студії в українському літературознавстві / В. С. Доній // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Сер. : Філологічні науки. 2014. Вип. 4.13. С. 322–325.
30. Дорошевич А. Энтони Бёрджесс: цена свободы // Иностранная литература. 1991. № 12. С. 229–233.
31. Дубенко О. Ю. Художня картина світу: основні напрями дослідження // Мова і культура. 2013. Вип. 16. С. 10–14.
32. Дягілева Ж. А. Актуалізація концепту "дружба" в індивідуально-авторській картині світу Германа Гессе // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Сер. : Філологічні науки. 2010. Вип. 89(1). С. 407–411.
33. Євченко О. В. Деякі родові риси поетики драми-антиутопії // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка (15). 2004. С.166–170.
34. Євченко О. В. Драма-антиутопія як одна із жанрових форм епічної драми // Вісник Житомирського державного університету. Вип. 44. Сер. : Філологічні науки. – 2009. – С. 199–202.
35. Жаботинская С. А. Когнитивное картирование как лингвосемиотический фактор // Функциональная лингвистика : сб. науч. работ. Симферополь : Изд-во Крымск. республ. ин-тут последипл. пед. образ., 2012. № 3. С. 179–182.
36. Жаданов Ю. А. Антиутопия второй половины XX века: творческий поиск новых перспектив жанра // Вісник СевНТУ: зб. наук. пр. Севастополь : Вид-во Севастоп. нац. техн. ун-ту, 2010. № 102 : Філологія. С. 26–31.

37. Жаданов Ю. А. Особенности использования искусственных языков в антиутопии XX века // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. 2012. № 994. Сер. : Філологія. Вип. 64. С. 152–157.
38. Жаданов Ю. А. Дистопія другої половини XX століття: гендерна революція жанру // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. 2011. № 963. Сер. : Філологія. Вип. 62. С. 142–146.
39. Желтикова И. В. Ожидание будущего: утопия, эсхатология, танатология // Монографія. Орел : Издательство ОГУ, 2011. 172 с.
40. Жукова Н. М. Переклад як з'єднуюча ланка між двома картинами світу.  
-  
Режим доступу: [http://istznu.org/dc/file.php?host\\_id=1&path=/page/issues/21/21/zhukova.pdf](http://istznu.org/dc/file.php?host_id=1&path=/page/issues/21/21/zhukova.pdf)
41. Жупанський О. Влада : вчора, сьогодні – навічно // Влада : вчора, сьогодні – навічно, О. Жупанський. К. : Вид-во Жупанського, 2015. С. 294–311.
42. Засєкін С. В. Динаміка художнього перекладу в контексті «гіпотези новотлумачення» // Актуальні питання іноземної філології / за ред. І. П. Біскуб. 2015, №. 2. С. 71–77.
43. Захарова Л. М. Особливості відтворення українською мовою лексичних і граматичних домінантів у науковому тексті // Вісник НТУУ «КПІ». Філологія. Педагогіка : збірник наукових праць. 2014. Вип. 3. С. 18–25.
44. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози). Львів: Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. 216 с.
45. Зорівчак Р. П. Український художній переклад як націєтворчий чинник.  
– Режим доступу : <http://odes-transl.com/index.php?page=zorivchak-r-nation>

46. Зражевська Н. І. Апокаліптичні наративи в сучасних медіатекстах як постмодерністська тенденція // Наукові записки Інституту журналістики. 2014. Т. 54. С. 10–13.
47. Іваницька М. Л. Лінгвістика тексту і "додана вартість" художнього перекладу // Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу "Києво-Могилянська академія". Сер. : Філологія. Мовознавство. 2013. Т. 219, Вип. 207. С. 41–46.
48. Іконнікова М. В. Антиутопічний дискурс в оцінці літературознавства ХХ століття. – Режим доступу : <http://eprints.zu.edu.ua/1711/1/34.pdf>.
49. Іконнікова М. В. Особистість VS тоталітаризм у романі Дж. Орвелла "1984" // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Сер. : Філологічна. 2009. Вип. 11. С. 622–625.
50. Іленьків Г. Літературна антиутопія як форма відображення політичної дійсності // Вісник Львівського університету. Серія філософсько-політологічні студії. 2015. Вип. 7. С. 364–372.
51. Как нарисовать портрет птицы: методология когнитивно-коммуникативного анализа языка: кол. монографія / Бондаренко Е. В., Мартынюк А. П., Фролова И. Е., Шевченко И. С. Харьков : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2017. 246 с.
52. Калениченко О. Н. Роман Г. Л. Олди "Восставшие из рая": традиции и новаторство // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія Філологія. Вип. 61. 2011. Режим доступу: [http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e\\_books/visnyk936/content/kalenichenko.pdf](http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/visnyk936/content/kalenichenko.pdf)
53. Кам'янець А. Б. Інтертекстуальна іронія і переклад: монографія / А. Б. Кам'янець, Т. Є. Некряч. К.: Видавець Карпенко В. М., 2010. 176 с.
54. Каратеева Г. М. Можливі світи крізь призму світопороджувальних операторів // : Філологія. 2014. Вип. 10(1). С. 139–141.

55. Кизилова В. В. Ігровий стиль як засіб актуалізації іронічного бачення дійсності у пригодницько-фантастичній повісті Ксенії Ковальської "Канікули прибульців із Салатти" // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. 2013. № 4(1). С. 127–136.
56. Кирюшко Н. В. Ініціальний шлях героя в романах фентезі // Літературознавчі студії. 2015. Вип. 43(1). С. 278–286.
57. Кияк І. Б. Дефінітивні проблеми жанрів фантастики у творчості Станіслава Лема // Київські полоністичні студії. 2012. Т. 19. С. 359–364.
58. Кияк І. Б. Жанрові особливості фантастики й футурології Станіслава Лема : автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.01.03. Київ : Б.в., 2011. 21 с.
59. Кияк І. Б. Природа фантастичного у творчості Станіслава Лема // Київські полоністичні студії. 2010. Т. 16. С. 417–424.
60. Кияк Т. Р. Перекладознавство (німецько-український напрям) / Т. Р. Кияк, А. М. Наumenко, О. Д. Огуй. К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. 543 с.
61. Кобута С. Художня реалізація концепту "ДЕРЖАВНА ЗРАДА" в романах Івана Багряного "Сад Гетсиманський" та Джорджа Орвелла "1984": порівняльний аспект // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Сер. : Філологічна. 2012. Вип. 27. С. 184–186.
62. Ковтун О. В. Відтворення науково-фантастичного дискурсу А. Азімова в українському перекладі // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. 2014. Вип. 12. С. 176–180.
63. Колесник І. Ментальні мапи як інструментарій історика // Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки. 2013. 7. С. 159–168.
64. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) : [учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз.]. М. : Высшая школа, 1990. 253 с.

65. Константинов Д. В. Антиутопии: будущее без человека // Вестник Томского государственного университета. 2013. №366. С. 42–48.
66. Копач О. О. Сучасна російська антиутопія (1980–2000-і роки): традиція та новаторство (проза) : автореф. дис. на здобуття степеня канд. філол. наук : 10.01.02. Сімферополь, 2005. 20 с.
67. Корнаухова Н. Г. Идеологический аспект перевода // Международный научный журнал "Инновационная наука". 2015. №12/2015. С. 174–177.
68. Кубрякова Е. С. Типы языковых значений: семантика производного слова. М. : Наука, 1981. 200 с.
69. Кулезньова С. Жанрово-стильова домінанта в перекладі текстів інтернет-дискурсу // Крымский республиканский институт последипломного педагогического образования. Функциональная лингвистика. Научный журнал. № 3, 2012. С.282–284.
70. Кухар Р. «Хутір тварин» Дж. Орвелла у перекладі Ірини Дибко // Українське видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, Торонто. 1984. С. 5–9.
71. Кучер В. В. Сюжетно-образні константи романів-антиутопій // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. 2010. № 30. Сер. : Літературознавство. Вип. 30. С. 193–200.
72. Ланин Б. А. Анатомия литературной антиутопии // Общественные науки и современность. 1993. № 5. С. 154–163.
73. Лощенова І. Проблеми відтворення мовних реалій // Науковий вісник Херсонського державного університету". Сер. : Лінгвістика. 2011. Вип. 15. С. 306–309.
74. Лучук О. М. "Animal Farm" Джорджа Орвелла в українській перекладній літературі // Вісник Львівського університету. Серія : Міжнародні відносини. 2012. Вип. 30. С. 382–395.

75. Маланчук-Рибак О. Картина світу в категоріальній системі культурології // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 22. 2011. С. 363–374.
76. Манахов О. І. Літературна традиція і жанр фентезі // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. 2014. Вип. 8(2). С. 115–117.
77. Мاستиляк В. Сучасні уявлення про фантастику як різновид літератури // Studia Methodologica : науковий збірник. Тернопіль : ТДПУ, 2002. Вип.12. С. 93–99.
78. Матвійшин О. М. "Заповіт" Т. Шевченка в контексті множинності перекладів німецькою мовою // Молодий вчений. 2017. № 4.3 (44.3). С. 151–155.
79. Мегела К. І. Чинники множинності відтворення дискурсивних маркерів (на матеріалі українських перекладів твору Р.Л. Стівенсона "Острів скарбів" // Мовні і концептуальні картини світу. Київ: Київський національний університет імені Т. Г. Шевченка, Бібліотека інституту філології, Випуск 37. 2011. С. 55–62.
80. Милон Й. Чешские переводы русских антиутопических произведений (от Замятина до Кабакова) // Новая русистика. 2012, vol. 5, iss. 1. С. 47–53.
81. Миронов А. В. Антиутопия: Я и другие (к проблеме одиночества как социального феномена) // Культура народов Причерноморья. 2007. № 122. С. 80–84.
82. Михайлович-Гетто О. П. Конотація квазітермінів в рекламному тексті: співвідношення індивідуального та колективного // Вісник СумДУ. 2007. № 1. Том 1. С. 156–160.
83. Михед О. Антиутопія як один з генетичних факторів формування реаліті-роману // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. 2014. Вип. 21. С. 67–71.

84. Моцна І. І. Час і простір в антиутопічних романах Борислава Пекича // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. 2009. Вип. 10. С. 360–369.
85. Нагачевська О. О. Постапокаліптичний роман США на межі XX та XXI століть (Пол Остер "В країні останніх речей" (1987), Кормак Маккарті "Дорога" (2006)) // Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах. 2013. Вип. 27. С. 298–305.
86. Николаенко О. И. Современная русская антиутопия: традиция и новаторство. Полтава : Техносервис, 2006. 211 с.
87. Ніка О. І. "Можливі світи" і мовна концептуалізація // Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика. 2005. Вип. 12. С. 8–16.
88. Ніконова В. Г. Трагедійна картина світу в поезиці Шекспіра : [монографія]. – Дніпропетровськ : Вид-во ДУЕП, 2007. 364 с.
89. Новікова Т. В. Художній переклад і порівняльне літературознавство: точки дотику // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. 2014. Вип. 10(2). С. 150–153.
90. Обелець Ю. А. Темпоральна структура можливих світів художнього тексту (на матеріалі англomовної прози) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.04. Одеса, 2006. 21 с.
91. Овдійчук Л. М. Хронотоп як жанротворчий чинник у сучасній фантастичній прозі та фентезі для дітей // Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Сер. : Філологічні науки (літературознавство). 2015. № 2. С. 202–207.
92. Оксентюк Н. В. Можливості застосування ментальних карт у навчальному процесі. 2015. Режим доступу: <http://ep3.nuwm.edu.ua/3668/1/Оксентюк.pdf>

93. Олександр Фінкель – забутий теоретик українського перекладознавства // За ред. Л. М. Черноватого, В. І. Карабана. Вінниця : Нова Книга, 2007. 438 с.
94. Олійник С. М. Інтертекстуальні та жанрово-стильові параметри фантастики Олеся Бердника : автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.01.01. К., 2009. 19 с.
95. Павлюк А. Б. Феномен множинності перекладу в контексті питань сучасного мовознавства // Мовні і концептуальні картини світу. 2013. Вип. 43(3). С. 190–197.
96. Панасенко Н. І. Категорія художнього часу в творчості Рея Бредбері // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка (15). 2004. С. 115–118.
97. Пасинок В. Г. Парадигма моделей універсуму в мовних та концептуальних картинах світу // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер. : Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. 2014. № 1103, вип. 78. С. 6–11.
98. Пермінова А. В. Прояви, причини та наслідки хибнотлумачень у поетичному перекладі // Science and Education a New Dimension. Philology. 2015. III (10), Issue 47. P. 88–91.
99. Петрова Л. О. Художня картина світу в російському сатирично-гумористичному наративі початку ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : 10.02.02. К. : Б. в., 2008. 40 с.
100. Петрушенко О. Утопія і наука: аспекти єдності та протистояння. 2009. Режим доступу: [http://vlp.com.ua/files/08\\_51.pdf](http://vlp.com.ua/files/08_51.pdf)
101. Пихтовникова Л. С. Самоорганизация речевого произведения в информационном аспекте // Нова філологія. 2014. № 64. С. 73–78.
102. Половцев Д. О. Антиутопические миры Е. Замятина, Дж. Оруэлла и О. Хаксли: сходства и различия // Литература. Литературоведение. Устное народное творчество. 2014. Режим доступу:



<http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/110468/1/АНТИУТОПИЧЕСКИЕ%20МИРЫ%20Е.pdf>

103. Пономарева О. А. Признаки антиутопии «нового типа» в романе Т. Толстой «Кысь». — Режим доступа: [https://pglu.ru/upload/iblock/4a6/uch\\_2009\\_vii\\_00043.pdf](https://pglu.ru/upload/iblock/4a6/uch_2009_vii_00043.pdf)
104. Ребрій А. В. Оказионалізми в сучасному англійському мові : структурно-функціональний аналіз : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Харків, 1997. 180 с.
105. Ребрій І. М. Мовні та етноментальні особливості перекладацького відтворення артлангів : автореф. дис ... канд. філол. наук : 10.02.16. Херсон, 2017. 20 с.
106. Ребрій І. М. Мовні та етноментальні особливості перекладацького відтворення артлангів : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.16. Херсон, 2017. 266 с.
107. Ребрій О. В. Вступ до перекладознавства : конспект лекцій для студентів освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр» факультету іноземних мов. Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016. 116 с.
108. Ребрій О. В. Особливості відтворення фразеологічної складової фантастичної художньої картини світу в англо-українському перекладі // Нова філологія. 2010. Вип. 41. С. 234–241.
109. Ребрій О. В. Системний підхід до вироблення стратегії перекладу (на матеріалі «Новомови» Джорджа Орвелла) // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. 2009. № 848. Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. Вип. 58. С. 215–220.
110. Ребрій О. В. Стратегії перекладацького відтворення артлангів (на матеріалі «Новомови» Дж. Орвелла) // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер. : Романо-

- германська філологія. Методика викладання іноземних мов. № 1125. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2014. С. 55–62.
111. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі : [монографія]. Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. 376 с.
  112. Ребрій О. В. Творчий аспект передачі мови персонажів фантастичного твору в англо-українському перекладі // Наукові записки. Випуск 89(1). Сер. : Філологічні науки (мовознавство). Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. С. 108–113.
  113. Ребрій О. В., Вотінова Д. О. Мовностилістичні засоби сакралізації образу як об'єкт перекладознавчого аналізу (на матеріалі антиутопії) // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2016. Вип. 2 (84). С. 114–121.
  114. Романенко О. Жанрові моделі масової літератури: походження, напрями еволюції та типологія // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2014. Вип. 60. Ч. 1. С. 315–322.
  115. Романчук С. Є. Оказіоналізми як окрема група неологізмів // Вісник Житомирського державного університету. Випуск 58. Філологічні науки. 2011. С. 52–55.
  116. Рудницька Н. "Не-особи" радянського перекладу // Іноземна філологія. Вип. 128. 2015. С. 97–103.
  117. Рудницька Н. М. Вплив політичної та релігійної ідеологій на переклад // Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка. 2011. № 16 (227), Ч. I. С. 61–64.
  118. Рудницька Н. М. "Секса у нас нет": пуританська цензура в радянському художньому перекладі // Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Сер. : Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов. 79 (1125). С. 63–69.
  119. Рудницька Н. М. Відлуння радянської цензури і переклад у сучасних Україні та Росії // Вісник Харківського національного університету

- імені В. Н. Каразіна. Сер. : Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. 2013. № 10511. Вип. 73. С. 181–186.
120. Рудницька Н. М. Маніпулювання ідеологемами у радянському перекладі // Мовні і концептуальні картини світу. 2015. Вип. 51. С. 443–450.
  121. Рудницька Н. М. Особливості розвитку художнього перекладу за умов скасування цензури. 2014. Режим доступу: [http://philology.knu.ua/files/library/movni\\_i\\_konceptualni/47-2/33.pdf](http://philology.knu.ua/files/library/movni_i_konceptualni/47-2/33.pdf)
  122. Рудницька Н. М. Переклад як засіб формування радянського канону світової літератури: ідеологічний аспект // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство. 2015. № 3. С. 48–53.
  123. Рудницька Н. М. Самоцензура перекладача // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка . 2013. Вип. 2. С. 134–137.
  124. Рябчук М. До проблеми українсько-російських "асиметричних" відносин: дискурс домінування // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. 15/2006. С. 863–872.
  125. Сабат Г. П. «Сонячна машина» Володимира Винниченка : утопія чи антиутопія? // Наукові записки. Вип. 92. Сер. : Філологічні науки (літературознавство, мовознавство). Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. С. 238–245.
  126. Савенець А. Ударимо патріотизмом по колоніалізму: українська версія // Всесвіт. 2011. № 5/6. С. 235–244.
  127. Савенець А. М. Естетизація Шекспіра в українських перекладах: випадок "Коріолана" // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка (2 (84)). 2016. С. 122–130.
  128. Савицька Н. С. Сучасна фантастична література України й Росії. Режим доступу: [www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Nvmdu/Fil/2010\\_6/18.htm](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nvmdu/Fil/2010_6/18.htm)

129. Савчук Р. І. Творення можливих світів у наративному просторі французького прозового твору: досвід наративно-семіотичного аналізу (на матеріалі роману Ж. де Нерваля "Aurelie ou le reve et la vie") // Науковий вісник МГУ. Сер. : Філологія. 2015. Вип. 17(2). С. 73–75.
130. Саєвич І. Г. Картина світу і модель світу в лінгвістичних студіях // Мова і культура. 2012. Вип. 15. Т. 5. С. 39–45.
131. Самохіна В. О. Комічне у постмодерністських художніх текстах XX–XXI ст. // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер. : Філологічні науки. 2015. Вип. 7. С. 248–255.
132. Ситар Р. А. Множинність перекладів як варіантність відтворення жанрово-стилістичних особливостей часово віддаленого першотвору // Науковий вісник Чернівецького університету. Германська філологія. 2014. Вип. 692–693. С. 237–240.
133. Ситник Н. Жанрові особливості фентезі Д. Р. Р. Толкіна // Питання літературознавства: Науковий збірник. Чернівці : Рута, 2009. Вип. 78. С. 224–234.
134. Скляренко О. Особливості трактування поняття "жанрово-стилістична домінанта" у сучасній лінгвістиці // Теоретична і дидактична філологія. 2014. Вип. 18. С. 251–255.
135. Слоневська І. Інтертекстуальний діалог у дискурсі антиутопії XX ст.: О. Хакслі "О дивний новий світ" – М. Уельбек "Елементарні частки" // Філологічний дискурс. 2015. Вип. 2. С. 66–70.
136. Смирнов А. Ю. Литературная утопия: проблема генезиса // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Серыя 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. 2009. N 1. С. 39–43. Режим доступу: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/4381>
137. Собянек К. Образ цивилизации во власти тоталитаризма в антиутопии Евгения Замятина "Мы" и его реальное воплощение в настоящем мире // Studia Methodologica : [науковий збірник] / гол. О. Лещак; відп. ред.

- Ю. Завадський ; редкол.: Р. Гром'як, О. Куца, О. Веретюк [та ін.]. Тернопіль : ТНПУ, 2008. Вип. 23. С. 91–94.
138. Сребрянская Н. А. Специфика функций заглавий художественных произведений в жанре антиутопии // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2015. № 1. С. 42–47.
  139. Старостенко Т. М. Пространственно-временные модели и специфика их концептуализации в романе-антиутопии Дж. Оруэлла "1984" // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. 2012. Вип. 3(2). С. 145–149.
  140. Стежко Ю. Г. Художній переклад у постмодерністському дискурсі // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія : Філологічна. 2015. Вип. 54. С. 297–300.
  141. Стріха М. В. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням: до постановки питання. 2006. – Режим доступу: [http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5761/Maksy%60m\\_STRIXA\\_UKRAYiNS%60KY%60J\\_XUDOhNIJ.pdf](http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5761/Maksy%60m_STRIXA_UKRAYiNS%60KY%60J_XUDOhNIJ.pdf)
  142. Сухенко О. М., Ребрій О.В. Жанрово-стилістичні особливості англо-українського перекладу антиутопії (на матеріалі роману О. Гакслі "Brave New World") // In Statu Nascendi. Теоретичні та прагматичні проблеми перекладознавства: Збірник студентських статей. Вип. 16. Х. : НТМТ, 2015. 210 с.
  143. Тараненко Л. І. Жанрові особливості та функціональне призначення тексту англійського прислів'я // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія : Філологічна. 2015. Вип. 53. С. 244–247.
  144. Тіліга А. Ю. Відтворення топоніміки як складової фантастичної художньої картини світу в англо-українських перекладах // Філологічні трактати. 2012. Т. 4, № 2. С. 114–118.

145. Тузовский И. Д. Светлое завтра? Антиутопия футурологии и футурология антиутопий. Челяб. гос. акад. культуры и искусств. Челябинск, 2009. 312 с.
146. Фадеева О. В. Відтворення толкієнізмів у перекладацькій практиці // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія № 9 Сучасні тенденції розвитку мов. Випуск 1. К.: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2006. С. 337–342.
147. Федух І. С. Жанр антиутопії у постмодерністичному дискурсі // Актуальні проблеми філології та перекладознавства. 2015. Вип. 9. С. 180–184.
148. Федченко Є. М., Кальниченко О. А. Ідеологічні переклади Роберта Бернза російською та українською мовою // In Statu Nascendi. Теоретичні та прагматичні проблеми перекладознавства: Збірник студентських статей. Вип. 16. Х.: НТМТ, 2015. С. 171–178.
149. Філіппов В. Л. Знаковість як сутність сучасної художньої картини світу // Вісник НАКККиМ. 2014. № 2. С. 14–18.
150. Філон М. І. Наукова картина світу у філософському й лінгвістичному вимірах // Термінологічний вісник: Збірник наукових праць / Відп. ред. В. Л. Іващенко. К.: Інститут української мови НАНУ, 2013. Вип. 2 (1). С. 50 – 56.
151. Фролова І. Є. Особливості перекладу екзотизмів постколоніального літературного твору // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов. 2017. Вип. 85. С. 37–46.
152. Халявина О. А. Судьба книги и чтения в романах-антиутопиях. Вологда : ВОЮБ, 2014. 23 с.
153. Жаданов Ю. А., Кулікова І.І. Художня модель хронотопу в антиутопічному жанрі другої половини ХХ століття // Питання літературознавства. 2014. Вип. 89. С. 97–106.

154. Цьох Л. Й Антиутопія: модель жанру // Мова і культура. 2011. Вип. 14, т. 3. С. 257–264.
155. Черевченко В. В. Жанрово-стильовий синктеризм роману С. Коллінз "Голодні ігри" // Славістичні студії: лінгвістика, літературознавство, дидактика: збірник наукових праць / голова редк. Н. В. Подлевська; відп. за випуск Н. М. Торчинська. Хмельницький : ХмЦНП, 2015. Випуск 1. С. 249–257.
156. Чередниченко О. Пісня про Роланда. К. : Либідь, 2003. Режим доступу: [http://www.ae-lib.org.ua/texts/cherednychenko\\_\\_le\\_chanson\\_de\\_roland\\_\\_ua-fr.htm](http://www.ae-lib.org.ua/texts/cherednychenko__le_chanson_de_roland__ua-fr.htm)
157. Чередниченко О. І. Перекладацький доробок Григорія Кочура : До 100-літнього ювілею Майстра // Всесвіт. 2009. № 5-6. С. 185–190.
158. Черницина Ю. Е. Лексико-стилистические проблемы перевода научно-фантастического текста: на материале переводов произведений Рэя Бредбери "451° по Фаренгейту", "Август 1999: Земляне", "Февраль 1999: Илла" и "Август 2026: Будет ласковый дождь" на русский язык : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.20. Москва, 2009. 18 с.
159. Шапочка К. А. Взаємодія культури і перекладу // Молодий вчений. № 4.1 (44.1). 2017. С. 140–143.
160. Шапошник О. М. Проблеми відтворення у перекладі жанрових ознак наукової фантастики: лексико-семантичний контекст // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія : Філологічна. 2014. Вип. 46. С. 225–228.
161. Шапошник О. М. Жанрово-стилістична та ідіостилістична специфіка перекладу фентезі (на матеріалі англomовних текстів сучасної дитячої літератури та їх українських перекладів) [Текст] : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16. Херсон, 2014. 215 с.

162. Шаргай І. Є. Значення понять стиль та жанру для перекладацької інтерпретації // Вісник Запорізького державного університету. 2001. № 4. 6 с. Режим доступу: <http://web.znu.edu.ua/herald/issues/archive/articles/1924.pdf>.
163. Шевченко І. С. Герменевтический аспект перевода как вторичной метакоммуникации // Вісник Харківського національного ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Х. : Константа, 2003. Вип. 609. С. 7–11.
164. Шишкина С. Г. К вопросу об особенностях литературных жанров социальной прогностики: утопия – антиутопия – научная фантастика. Век XXI. // Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ. 2012. С. 23–30.
165. Шишкина С. Г. Литературная антиутопия к вопросу о границах жанра // Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ. 2008. Вып. 2. С. 199–208.
166. Шпак І В. Жанрова природа фентезі. – Режим доступу: [http://eadnurt.diit.edu.ua/bitstream/123456789/4226/1/Shpak\\_9.pdf](http://eadnurt.diit.edu.ua/bitstream/123456789/4226/1/Shpak_9.pdf)
167. Щедрін А. Т. Фантастикознавство як навчальна дисципліна: філософсько-культурологічні виміри // Вісник Харківської державної академії культури. 2011. Вип. 33. С. 47–60.
168. Янишин О. Семантико-структурні та лінгвостилістичні особливості неологізмів у романі Дж. Орвелла "1984": перекладацький аспект. 2017. Режим доступу: [http://text-intertext.in.ua/pdf/n022017/yanyshyn\\_amanova\\_02\\_2017.pdf](http://text-intertext.in.ua/pdf/n022017/yanyshyn_amanova_02_2017.pdf)
169. Яремчук В. В. Авторська міфологія Еріка Рюкера Едісона (на прикладі роману "Змій Уроборос") // Вісник Львівського університету. Сер. : Іноземні мови. 2012. Вип. 20(2). С. 272–278.
170. Bassnett S. Where are we in Translation Studies? (Introduction) // Constructing cultures: Essays on Literary Translation. Clevedon, Philadelphia : Multilingual Matters, 1998. P.3–11.



171. Bassnett S. *Translation Studies (New Accents)*. Routledge. [3d ed.]. 2002. 192 p.
172. Bassnett S. *Translation / History / Culture: a sourcebook*. L., N.Y. : Routledge, 1992. 182 p.
173. Benjamin W. *The Task of the Translator. An introduction to the translation of Baudelaire's Tableaux Parisiens // The Translation Studies Reader ; [Ed. by L. Venuti]*. L., N.Y. : Routledge, 2000. P. 148–159.
174. Berman A. *La retraduction comme espace de traduction // Palimpsestes*. 1990. No 4. P. 1–7.
175. Booker M. *The Dystopian Impulse in Modern Literature. Dystopian Literature : A Theory and Research Guide*. New York, 1994. 181 p.
176. Canas A. J. *A Summary of Literature Pertaining to the Use of Concept Mapping Techniques and Technologies for Education and Performance Support*. – Access: <http://cmapspublic3.ihmc.us/rid=1L403MT99-1T4VWYR-4634/IHMC%20Literature%20Review%20on%20Concept%20Mapping.pdf>
177. Catford J. G. *A Linguistic Theory of Translation // An Essay in Applied Linguistics*. London : Oxford University Press, 1967. 103 p.
178. Clark K. *The Role of Translation in the Formation of National Culture // Kultur und/als Uebersetzung. Russisch-deutsche beziehungen im 20. Und 21. Jahrhundert*, ed. By Christine Engel and Brigit Menzel. Berlin : Frank & Timme, 2011. P. 121–142.
179. Dastjerdi H. V., Mohammadi A. 2013. “Revisiting «Retranslation Hypothesis»: A Comparative Analysis of Stylistic Features in the Persian Retranslations of *Pride and Prejudice*”. *Open Journal of Modern Linguistics* 3(3): P. 174–181.
180. Davies W. M. *Concept Mapping, Mind Mapping and Argument Mapping: What Are The Differences And Do They Matter? // Higher Education* 62. 2011. no. 3 (September 2011). P. 279–301.

181. Ehteshami Z. The impact of ideology on translation: a case in Iran / International Journal of Language Learning and Applied Linguistics World (IJLLALW). Volume 8 (1), January 2015. P. 197–203.
182. Even-Zohar I. Polysystem Theory (Revised) // Even-Zohar I. Papers in Culture Research, 2005. P. 1–203.
183. Fromm E. Afterword to G. Orwell's "1984". N. Y., 2002. P. 257–315.
184. Gordin M. Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility. Princeton University Press, 2010. Access: <http://14.139.206.50:8080/jspui/bitstream/1/2275/1/Gordin>
185. Kuhiwczak P. Translation and Censorship // Translation Studies. 2011. Nr 3. Volume 4. P. 358–373.
186. Kumar K. Utopia`s Shadow // Dystopia(n) Matters: on the Page, on Screen, on Stage (ed. by Fatima Vieira). Cambridge Scholars Publishing, 2013. Access: <http://www.cambridgescholars.com/download/sample/58598>
187. Kwapien M. The Antiutopia as Distinguished from its Cognate Literary Genres in Modern British Fiction // Zagadnienia Rodzayow Literarih. XIV. № 2 (20). 1972. P. 102–115.
188. Lefevere A. Mother Courage`s Cucumbers. Text, System and Refraction in s Theory of Literature // The Translation Studies Reader / [ed. by L. Venuti]. L., N.Y. : Routledge, 2000. P. 233–249.
189. Lefevere A. Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame. L., N.Y. : Routledge, 1992. 176 p.
190. Mason I. Discourse, ideology and translation // Critical readings in translation studies , ed. by Mona Baker. New York : Routledge. 2010. P. 83–96.
191. Milner A. Changing the climate: The politics of dystopia // Continuum: Journal of Media & Cultural Studies. Volume 23, 2009 . Issue 6: Futures. P. 827–838. –

Access: <https://pdfs.semanticscholar.org/041e/62466fca3434eb452b86c881b264591b8171.pdf>

192. Morson G. The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia // Austin, 1981. P. 111.
193. Mumford L. The Story of Utopias / L. Mumford. N.Y., 1924. P. 187.
194. Nida E. A. Toward a Science of Translating. Leiden : B. J. BRILL, 1964. 331 p.
195. Rothstein E. Visions of Utopia. New York, 2004. 236 p.
196. Sargent L. T. Do Dystopias Matter? // Dystopia(n) Matters: on the Page, on Screen, on Stage (ed. by Fatima Vieira). Cambridge Scholars Publishing, 2013. — Access: <http://www.cambridgescholars.com/download/sample/58598>
197. Sargent L. Eutopias and Distopias in Science Fiction : 1950–1975 / L. Sargent // America as Utopia. New York, 1981. P. 54—70.
198. Schermer M. H. N. Brave New World versus Island – Utopian and Dystopian Views // Med Health Care Philos. 2007 Jun; 10(2). P. 119–28. Access: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/17486431>
199. Serig D. Beyond brainstorming: The mind map as art. Teaching Artist Journal, 9(4): 2011. P. 249–257.
200. Sherry S. Censorship in Translation in the Soviet in the Stalin and Khrushchev Eras // Doctor of Philosophy thesis. University of Edinburg, 2012. 318 p.
201. Siroka D. A Linguistic Picture of the World and Expression of Emotions Through the Prism of Expressive Lexis // Journal of Education Culture and Society. 2013. P. 297–308.
202. Toury G. The Nature and Role of Norms in Literary Translation // Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies. Leuven : Acco, 1995. P. 83–100.

203. Venuti L. Strategies of translation // Encyclopedia of translation studies. L., N.Y. : Routledge, 2001. P. 240–244.
204. Venuti L. The Translator's Invisibility: A History of Translation. L., N.Y. : Routledge, 1995. 353 p.
205. Votnova D. Comparative Analysis of the Genre and Stylistic Dominants of the XXth Century Dystopian Novels in the Light of Translation Studies / D. Votnova // Science and Education a New Dimension. – 2018. – VI (49), Issue 166. – P. 57–61.
206. Votnova D. Dystopia and Science Fiction: Interaction or Counteraction? // Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу : всеукр. нак. конф. пам'яті доктора філол. наук, професора Д.І. Квеселевича, 12 травня 2017 р. : тези доп. Житомир : ЖДУ, 2017. С. 21–23.
207. Votnova D. George Orwell`s Fairy Story "Animal Farm" in Ukrainian Variations in Terms of Retranslation Hypothesis // Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер.: Філологічні науки (мовознавство). 2018. Вип. 9. С. 44–46.
208. Votnova D. Intertextual Dialogue Between E. Zamiatin`s We and A. Huxley`s Brave New World: A Translatological View // Współczesna filologia: aktualne kwestie i perspektywy badawcze, October 20-21, 2017. P. 153–156.
209. Votnova D. Lexical and Stylistic Dominants of Dystopia in Ukrainian Translations // Modern Philological Research: A Combination of Innovative and Traditional Approaches : International Scientific-Practical Conference, April 27-28, 2018. P. 99–102.
210. Votnova D. S. Marenko VS V. Morozov: Whose New World is Braver? // Актуальні проблеми перекладознавства та методики навчання перекладу : IX наук. конф. з міжнародною участю, 20-21 квітня 2017 р. : тези доп. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 120–122.

211. Walsh C. From utopia to Nightmare. N. Y., 1962. 235 p.

### СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ТА ДОВІДКОВИХ ДЖЕРЕЛ

212. Грицюк Л. Інтерв'ю з перекладачем: Володимир Діброва // Literature and Translation. In English, Ukrainian, and Swedish. 2014. Режим доступу: <http://levhrytsyuk.blogspot.com/2014/06/44.html>
213. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. К., 2007. 752 с.
214. Мартинюк А. П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики / А. П. Мартинюк. Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2011. 196 с.
215. Мельничук А. С. Методология // Лингвистический энциклопедический словарь / [гл. ред. В. Н. Ярцева]. М. : Сов. энциклопедия, 1990. С. 299–300.
216. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія. П.: Довкілля-К, 2011. 844 с.
217. Структурно-логічні схеми. Таблиці. Опорні конспекти. Есе. Навчальні презентації: рекомендації до складання : метод. посіб. для студ. / уклад. : Л. Л. Бутенко, О. Г. Ігнатович, В. М. Швирка. Старобільськ, 2015. 112 с.
218. Українська Літературна Енциклопедія. К., 1988. Т. 1: А-Г. С. 68–84. Режим доступу: <http://izbornyk.org.ua/ulencycl/ule06.htm>
219. Философский энциклопедический словарь // Гл. Редакция : Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. М. : Сов. Энциклопедия, 1983. 840 с.
220. Oxford Dictionary. Access : <https://en.oxforddictionaries.com/>
221. The masterpiece that killed George Orwell // The Guardian. Access: <https://www.theguardian.com/books/2009/may/10/1984-george-orwell>

## СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

222. Гакслі О. Прекрасний новий світ. Режим доступу : [https://vk.com/doc87460542\\_249339787?hash=33ad220ba95ec1059d&dl=f7128970eb9290eaa8](https://vk.com/doc87460542_249339787?hash=33ad220ba95ec1059d&dl=f7128970eb9290eaa8).
223. Гакслі О. Який чудесний світ новий! [Текст]: Олдос Гакслі; пер. з англ. Віктор Морозов. Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. 368 с.
224. Замятин Е. И. Мы: сборник / Евгений Иванович Замятин. Москва : Издательство АСТ, 2016. 414, [2] с. (Русская классика).
225. Замятин Є. Ми; пер. з рос. Оксани Торчило – 2-ге вид., змін. К. : Клубук, 2017. 232 с.
226. Орвелл Дж. 1984 / Джордж Орвелл [уривки з роману; з англ. пер. Олександр Терех]. Всесвіт : К. 1988. №4. С. 130–146.
227. Орвелл Дж. 1984: [роман] / Джордж Орвелл ; з англ. пер. В. Шовкун. К. : Вид-во Жупанського, 2015. С. 5–293.
228. Орвелл Дж. Скотоферма. / Переклад з англійської О. Дроздовського. Режим доступу: [http://95.46.98.226/lib/o/orvell\\_skotoferma.pdf](http://95.46.98.226/lib/o/orvell_skotoferma.pdf)
229. Орвелл Дж. Ферма «Рай для тварин». Небилиця / З англійської мови переклав Юрій Шевчук, журнал «Всесвіт» No 1, Київ, 1991. С. 75–112. Режим доступу: <http://ukrlife.org/main/minerva/orwell1.htm>
230. Орвелл Дж. Хутір тварин (вільний переклад з англійської Ірина Дибко, передмова Р. Кухара). Балтімор; Торонто : Укр. вид-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1984. 98 с.
231. Оруел Г. Колгосп тварин / З англійської мови переклав Іван Чернятинський, 91 ст., видавництвом «Прометей», Мюнхен, 1947. Режим доступу: <http://litopys.org.ua/novela/kolgosp.htm>
232. Оруел Дж. Скотохутір: Казка / (переклад з російської Н. Околітенко, передмова Н. Околітенко). Літературно-художній та громадсько-

- політичний місячник «Вітчизна». No 9. 1992. С. 38–72. Режим доступу:  
[http://chtyvo.org.ua/authors/Orwell\\_George/Skotokhutir/](http://chtyvo.org.ua/authors/Orwell_George/Skotokhutir/)
233. Huxley A. Brave New World. Режим доступу:  
[https://vk.com/doc219407793\\_326082536?hash=6fdf2013299507555d&dl=b64ce8904de9a415dd](https://vk.com/doc219407793_326082536?hash=6fdf2013299507555d&dl=b64ce8904de9a415dd).
234. Orwell G. 1984. N.Y.: A Signet Classic, 1981. 268 p.
235. Orwell G. Animal Farm. Access Mode:  
[http://msxnet.org/orwell/animal\\_farm.pdf](http://msxnet.org/orwell/animal_farm.pdf)
236. Zamiatin E. We [Translated and with a Foreword by Gregory Zilboorg, Introduction by Peter Rudy, Preface by Marc Slonim]. N. Y.: E. P. Dutton, 1952. 218 p.

## ДОДАТОК А

### СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

**Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:**

1. Вотінова Д. О. Специфіка україномовного відтворення (квазі)фразеологічних одиниць у площині романів-антиутопій: функціональний аспект // Збірник наукових праць "Південний архів". Сер. : Філологічні науки. 2018. Вип. 74. С. 189–192.

2. Votnova D. George Orwell`s Fairy Story "Animal Farm" in Ukrainian Variations in Terms of Retranslation Hypothesis // Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер. : Філологічні науки (мовознавство). 2018. Вип. 9. С. 44–46.

3. Votnova D. Comparative Analysis of the Genre and Stylistic Dominants of the XX<sup>th</sup> Century Dystopian Novels in the Light of Translation Studies // Science and Education a New Dimension. Philology. 2018. V (49). Issue: 166. P. 57–61.

4. Вотінова Д. О. Фантастичні елементи у картині світу роману-антиутопії "Прекрасний новий світ" О. Гакслі та особливості їх перекладу українською // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2016. Вип. 23. С. 83–85.

5. Ребрій О. В., Вотінова Д. О. Мовностилістичні засоби сакралізації образу як об'єкт перекладознавчого аналізу (на матеріалі антиутопії) // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2016. Вип. 2 (84). С. 114-121.

6. Вотінова Д. О. Стратегії доместикації та форенізації в українських перекладах повісті-антиутопії "Animal Farm" Дж. Орвелла // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Сер. : Філологічна. 2016. Вип. 63. С. 36–38.



**Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:**

7. Votnova D. Lexical and Stylistic Dominants of Dystopia in Ukrainian Translations // Modern Philological Research: A Combination of Innovative and Traditional Approaches : International Scientific-Practical Conference, April 27-28, 2018. P. 99–102.

8. Votnova D. Intertextual Dialogue Between E. Zamiatin`s We and A. Huxley`s Brave New World: A Translatological View // Współczesna filologia: aktualne kwestie i perspektywy badawcze, October 20-21, 2017. P. 153–156.

9. Votnova D. S. Marenko VS V. Morozov: Whose New World is Braver? // Актуальні проблеми перекладознавства та методики навчання перекладу : IX наук. конф. з міжнародною участю, 20-21 квітня 2017 р. : тези доп. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 120–122.

10. Votnova D. Dystopia and Science Fiction: Interaction or Counteraction? // Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу : всеукр. нак. конф. пам'яті доктора філол. наук, професора Д.І. Квеселевича, 12 травня 2017 р. : тези доп. Житомир : ЖДУ, 2017. С. 21–23.

11. Вотінова Д.О. Застосування перекладацьких стратегій при відтворенні картини світу роману-антиутопії // Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу : всеукр. нак. конф. пам'яті доктора філол. наук, професора Д.І. Квеселевича, 13 травня 2016 р. : тези доп. Житомир : ЖДУ, 2016. С. 16–19.

*(Особистий внесок здобувача у роботі № 5 полягає у здійсненні практичної частини дослідження)*

## ДОДАТОК Б

### ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ЖАНРІВ АНТИУТОПІЇ, ФАНТАСТИКИ ТА ФЕНТЕЗІ



